

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE MEDICINA
DEPARTAMENTO DE MEDICINA PREVENTIVA Y SALUD
PÚBLICA E HISTORIA DE LA CIENCIA



TESIS DOCTORAL

**Imagen y legitimación de la Medicina en el cine de la
República de Weimar**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio David Sánchez Samos

DIRECTOR

Ángel González de Pablo

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE MEDICINA

DEPARTAMENTO DE MEDICINA PREVENTIVA Y SALUD PÚBLICA E

HISTORIA DE LA CIENCIA



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

TESIS DOCTORAL

**Imagen y legitimación de la Medicina en el cine de la
República de Weimar**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Antonio David Sánchez Samos

DIRECTOR

Ángel González de Pablo

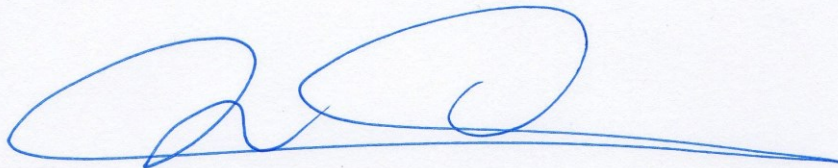
**Madrid
2015**



D., ÁNGEL GONZÁLEZ DE PABLO Profesor Titular del Departamento de la Universidad Complutense de Madrid,

Informa: Que la tesis doctoral presentada por D. ANTONIO DAVID SÁNCHEZ SAMOS bajo el Título "Imagen y legitimación de la Medicina en el cine de la República de Weimar" ha sido realizada bajo mi dirección, siendo expresión de la capacidad técnica e interpretativa de su autor, en condiciones tan aventajadas que le hacen acreedora al título de Doctor, siempre que así lo considere el Tribunal designado para tal efecto por la Universidad Complutense de Madrid.

Y, para que así conste, firmo el presente en Madrid a 9 de octubre de dos mil quince



Con la luz del día, Hutter se puso en camino para indagar en el terror de sus noches

Nosferatu

Para Cova.

Para Margarita, Antonio y Elena.



Todo mi agradecimiento para mi tutor Ángel González de Pablo
y para Covadonga Martínez Díaz-Caneja.

Imagen p.3 por cortesía del Archivo Fotográfico del Museo Thyssen Bornemisza de
Madrid:

Kurt Schwitters

Merzbild 1A (El Psiquiatra). (1919)

Óleo, assemblage y collage de objetos diversos sobre lienzo.

COPYRIGHT © Según indicaciones de los Titulares/ Entidad de Gestión de los
derechos. Procedencia: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Índice

Introducción	9
I. Contexto histórico y cultural	9
II. Estado de la cuestión y justificación.....	14
III. Hipótesis y objetivos.....	16
IV. Material y métodos	17
Resultados.....	21
I. Los legados tenebrosos	23
I.1.1. El baño de acero.....	25
I.1.2. La pantalla en guerra.....	38
I.2.1. «Tu Amo y Señor»: <i>Dr. Caligari</i>	43
I.2.2. El magnetizador en Weimar.....	58
I.3.1. «El médico. El jugador. El criminal»: <i>Dr. Mabuse</i>	80
I.3.2. Psicoanálisis, hipnotismo y muerte.....	95
II. Nuevas objetividades	109
II.1.1. El hombre enfermo.	111
II.1.2. «¿Qué es lo que me sucede?». <i>Nerven</i> y la reacción médica a la Revolución	116
II.1.3. Tras el corazón médico: <i>Opium</i> y <i>Der Gang in die Nacht</i>	121
II.1.4. «Salve sus manos, sus manos son su vida». El entorno del enfermo	129
II.1.5. El Reino de los ciegos	136
II.2.1. Humanos, demasiado humanos	142
II.2.2. La imagen médica de la homosexualidad: <i>Anders als die Andern</i>	145
II.2.3. Diferente al <i>Diferente</i> : Visión no médica de la homosexualidad.....	151
II.2.4. Madre o vampira: la supervisión médica de la mujer.....	161

II.2.5. Y el médico creó a la mujer: <i>Metropolis</i> y <i>Alraune</i>	169
III. Viaje al fin de la mente	175
III.1.1. La luz que sana	177
III.1.2. Antes de Holstenwall: <i>Der Student von Prag</i>	179
III.1.3. El relato curativo: Von morgens bis mitternachts y Phantom.....	182
III.1.4. <i>Schatten</i> , un filme erótico-ocultista-terapéutico.....	191
III.1.5. La navaja y el ojo espiritual: <i>Geheimnisse einer Seele</i>	198
III.1.1. Locura, crimen y castigo	208
III.2.2. «Debo seguir el camino que me persigue»: <i>M</i>	214
III.2.3. «Tienes que convertirte en Mabuse».....	224
Conclusiones	237
Bibliografía	243
Índice de publicaciones y páginas web	243
Índice de filmes	250
Apéndices	255
I. Resumen	257
II. Summary.....	259

Introducción

¿Qué significa muerte, qué significa el pasado? Lo que ha pensado y obrado una vez, sigue siendo hoy pensamiento y efecto. ¡Todo lo poderoso vive!

Gustav Meyrink

El Ángel de la Ventana de Occidente (1927)

I. Contexto histórico y cultural

Entendemos por República de Weimar el periodo de la historia de Alemania comprendido entre los años 1918 y 1933, cuyo nombre deriva de la ciudad donde la Asamblea Nacional constituyente se reunió para aprobar la Constitución del sistema republicano derivado de la Revolución de noviembre de 1918. Con límites tan oscuros para la historia alemana como la Primera Guerra Mundial y el Tercer Reich, el desarrollo espectacular de la ciencia, la literatura y el arte en el ámbito de una libertad democrática inédita hasta el momento en Alemania, han confirmado lo que el sociólogo Karl Mannheim (1893-1947) pronosticó poco antes de fallecer: que en años venideros la República de Weimar sería considerada como una nueva época de Pericles¹.

Entre las artes de Weimar, el cine ocupa un lugar preponderante por su capacidad para llegar a las masas y la posibilidad de la colaboración entre las distintas disciplinas artísticas para lograr alcanzar la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), algo que fue intuido por los movimientos artísticos de vanguardia desde el comienzo del

¹ Gay, P., (1968), *La Cultura de Weimar*. Paidós, 1ªed., 2011, Barcelona. P.18.

periodo republicano². Una gran parte de las obras cinematográficas de la República de Weimar se consideran fundamentales para la historia del cine. Obras maestras como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu* o *Metropolis* y el modo de analizar el cine de Weimar, le han otorgado a éste una falsa sensación de uniformidad, tal y como lo define Vicente Sánchez-Biosca:

Una primera ojeada vertida sobre el cine de la Alemania de Weimar permite ver al observador aquello que éste quería descubrir: demonismo, animación del objeto, paisajes románticos, dobles siniestros, tragedias de dimensión metafísica... En este sentido, no cabe duda de que este cine es acogedor. Una mirada más pausada y reflexiva revela pronto que no es lo más llamativo, lo diferente respecto a otras cinematografías, ni lo exportado con éxito, lo único, ni siquiera lo predominante. Si la pantalla germana ha contribuido a la historia del cine a través de sus demoníacas obras maestras, no es oro todo lo que reluce, como tampoco el conjunto de su producción, su media, se rige por estos únicos parámetros.³

Se estima que la producción cinematográfica alemana durante el periodo de la República de Weimar alcanzó los tres mil filmes, de los cuales se conservan alrededor de quinientos (desde fragmentos a películas completas)⁴. En sus mejores momentos, el cine alemán llegó a conseguir dos millones de espectadores diarios⁵. Uno de los méritos del cine de Weimar es que gozó de la aceptación de todos los estratos sociales y culturales. Esta sintonía del pueblo alemán con su cine hace plantearse la relación entre la propuesta artística y su público y en qué manera nos puede ayudar a entender la sociedad de la época, tal y como expone el director y escritor Andrew Bergman:

² Beil, R. (ed.), (2011), *The Total Artwork in Expressionism*. Hatje Cantz, 1ªed., 2011, Darmstadt. P. 14.

³ Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Verdoux, 1ªed. 1990, Madrid. P. 17.

⁴ Elsaesser, T., (2000), *Weimar Cinema and after: Germany's Historical Imaginary*. Routledge, 2ªreimp, 2008, Amsterdam. P. 56.

⁵ Weindling, P., (1989), *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism 1870-1945*. Cambridge University Press, 2002, Nueva York. P. 412.

Es imposible decir con un cierto grado de certeza que se puede trazar una línea recta de las películas al pensamiento popular. El «pensamiento popular» es demasiado privado, demasiado diverso, está demasiado afectado por diferencias regionales. Pero tomando meramente la historia intelectual de las películas por sí mismas se llega a las fuentes más productivas para el estudio de las diversas tensiones y asunciones del periodo.⁶

El mismo autor considera a las películas «mitos», representaciones de «cosas perdidas y cosas deseadas». Por tanto, en el estudio de la «historia intelectual de las películas», es fundamental interpretar la voluntad del artista que ha logrado la atención del público. Esta voluntad, estas motivaciones del artista fueron descritas por Sigmund Freud en 1916:

[El verdadero artista] Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo su fantasía inconsciente con una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos de un modo interino, las represiones. (...). De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor.⁷

Y es que «honores, poder y amor» son el fin de las películas, un arte infinitamente más caro de producir que otras manifestaciones y que requiere la coordinación de múltiples individuos para llegar a sus fines. Para llegar a entender qué motivó a los cineastas de Weimar a producir sus películas y qué sentimientos buscaban generar en el público, debemos partir del estudio de los filmes como hechos históricos en sí mismos, siendo válida para el cine la función que Friedrich Nietzsche otorga al

⁶ Allen, R.C., (1985), *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, 1ªed., 1995, Barcelona. P.211.

⁷ Freud, S., (1916), *Introducción al Psicoanálisis*. Alianza Editorial, 7ªreimp., 2009, Madrid. Pp. 430-431.

arte en el aforismo 147 de *Humano, demasiado humano*: la de «evocador de los muertos».

El arte asume accesoriamente la tarea de conservar el ser, incluso de darle un poco de color, en las representaciones pálidas y sin brillo; cuando realiza esta tarea, teje un lazo en torno a varios siglos y evoca sus espíritus. En verdad no es más que una vida aparente, como sobre tumbas, lo que de ahí nace, o bien como el retorno de los muertos queridos en el sueño; pero, al menos por unos instantes, el viejo sentimiento se despierta una vez más y el corazón late acorde con un ritmo de otro modo olvidado.⁸

La capacidad del arte en general y del cine en particular para evocar los espíritus del ser es sobradamente conocida por los propios artistas. Sólo hay que pensar en la definición como «La fábrica de sueños» que hace de sí mismo desde hace décadas uno de los puntos de referencia del arte cinematográfico. Hasta qué punto se puede confiar en esa posibilidad de soñar que ofrece el cine desde sus comienzos es lo que el psiquiatra alemán Robert Gaupp analizó en 1912 en su libro *El cinematógrafo desde una perspectiva médica y psicológica*. Gaupp consideraba el cinematógrafo «profundamente perturbador para el sistema nervioso del espectador», ya que presentaba «todo ante la vista como si fuera real» valiéndose de «las mejores condiciones para una profunda y en ocasiones sostenida influencia sugestiva». Las condiciones eran las siguientes:

La sala oscura, el sonido monótono, la naturaleza persuasiva de las excitantes escenas que se suceden rápidamente una detrás de otra, todo ello adormece cualquier juicio crítico en el

⁸ Nietzsche, F., (1878), *Humano, demasiado humano*, EDAF, 16ª ed., Madrid, 2005. P. 134.

alma receptiva. Sabemos que todas las sugerencias dejan una impronta más profunda cuando el juicio crítico duerme.⁹

Probablemente, lo más inquietante que le parecía a Gaupp (que volverá a aparecer en los primeros capítulos del presente trabajo) del cinematógrafo era su poaible uso por manos que pudieran transmitir mensajes nocivos a la sugestionada audiencia. El cinematógrafo, que, en palabras de Sánchez-Biosca, «sólo interesó en un primer momento a un puñado de científicos y comerciantes»¹⁰ recuperó durante la Gran Guerra y todo el periodo de la República el interés de los médicos, que explotaron sus posibilidades sugestivas para transmitir mensajes concretos a la población.

En el periodo histórico que nos ocupa, la Medicina en sus diversas ramas adquirió un notable carácter social, desde los programas de salud pública orquestados por el Gobierno¹¹ a las iniciativas informativas promovidas por instituciones privadas como el Instituto para la Investigación de la Sexualidad de Magnus Hirschfeld¹², pasando por la llamada a la aplicación masiva del psicoanálisis promovida por Sigmund Freud¹³. Inevitablemente, la Medicina y el cine, el medio comunicación de masas, debían cruzar sus caminos durante la República de Weimar.

⁹ Gaupp, R., (1912), citado en Andriopoulos, S., (2009), *Suggestion, Hypnosis, and Crime. Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920)* en Isenberg, N., (2009), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, 1ªed., 2009, Nueva York. Pp. 26-27.

¹⁰ Sánchez-Biosca, V., (2004), *Cine y Vanguardias Artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, 2008, Barcelona. P. 30.

¹¹ Weindling, P., (1989), Pp. 411-412.

¹² Ibid, p. 374.

¹³ González de Pablo, A., (2010), *La Legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de Misterios de un alma (1926) de G.W. Pabst en Frenia*. Revista de Historia de la Psiquiatría, Vol.X, 2010, Madrid. P. 171.

II. Estado de la cuestión y justificación

El estudio de la República de Weimar ha ganado protagonismo en los últimos años y es probable que aumente aún más próximamente, coincidiendo con el futuro centenario de la derrota alemana en la Gran Guerra en 2018 (así al menos ha sido en el caso del conflicto bélico desde 2014). Los estudios sobre el cine de Weimar no han precisado alcanzar fechas redondas para ser merecedores de mayor atención: el cine alemán de 1918 a 1933 produjo filmes que son consideradas obras maestras en cualquier estudio de la historia del cine (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Metropolis*, *M*).

Existen dos estudios clásicos del cine del periodo obra de dos autores alemanes que siguen siendo referencia obligada en cualquier trabajo de investigación sobre el cine de Weimar, ya sea para compartir sus tesis o para discutirlos. Se trata de *De Caligari a Hitler* (1947) de Siegfried Kracauer (1889-1966) y *La pantalla demoníaca* (1974) de Lotte Eisner (1896-1983). Aunque se trata de dos amplios recorridos por el cine de la época con el valor añadido de que ambos vivieron el Berlín de la República de Weimar, desarrollaron allí una labor periodística y conocieron personalmente a parte de los cineastas, actualmente se discuten tanto la metodología empleada (Eisner, cierto sesgo a favor de los filmes de sus amigos Friedrich Wilhelm Murnau y Fritz Lang) como sus conclusiones (Kracauer, un estudio financiado por la ONU para la investigación de las posibles señales premonitorias del nazismo en el cine alemán de la época... resultando una orientación masiva hacia la figura de Hitler). Siguiendo la evolución de la metodología historiográfica iniciada en los años setenta y ochenta a partir de la influyente figura de Michel Foucault, la mayor parte de publicaciones sobre el periodo desde entonces hasta la fecha actual tienen un marcado carácter crítico y sociológico, más allá del análisis cinematográfico. Uno de los libros fundamentales de este grupo es

Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War de Anton Kaes (2009), donde se plantea analizar los filmes seleccionados haciendo hincapié en las situaciones sociopolíticas contemporáneas y previas a su proceso de creación en lugar de la acostumbrada referencia al régimen nazi posterior. Esto permitió una mayor atención hacia las figuras de los ciudadanos que pudieron formar parte de las fuentes de inspiración para el filme, como los soldados enfermos de neurosis de guerra durante el conflicto internacional. A partir del influyente estudio de Kaes, la mayor parte de publicaciones revisadas hacen referencia a situaciones relacionadas con la Medicina de Weimar, como las descritas en la introducción, en el contexto de análisis de filmes individuales.

En los últimos años se han publicado trabajos de investigación que realizan estudios sobre el cine desde una perspectiva médica, partiendo de la base de que el cine es un poderoso medio de representación de aspectos socioculturales (de los que la Medicina y la enfermedad forman parte). Este método estudia aspectos como la bioética¹⁴ y la representación de enfermedades¹⁵ en los filmes analizados.

En el momento actual no existen estudios en los que la perspectiva médica se haya aplicado al análisis sistemático de los filmes de Weimar. Dado que en la Alemania de 1918 a 1933 se produjeron importantes cambios sociales en los que la Medicina jugó un papel fundamental, el cine se convirtió en un medio de comunicación de masas y existe una numerosa representación de médicos y enfermos en las películas del periodo, este trabajo surge de la necesidad de analizar los posibles nexos entre el cine y la Medicina de la época.

14 Muñoz, S., Gracia, D., (2006), *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, 1ªed., 2006, Madrid.

15 Wedding, D., () *Movies & Mental Illness. Using films to Understand Psychopathology*, Hogrefe & Huber Publishers, 1ªed., 2005, Cambridge.

III. Hipótesis y objetivos

Durante la República de Weimar existió una relación estrecha y constante entre el cine y la Medicina. Esta relación se pone de manifiesto tanto por el uso de temas relativos a la Medicina y la enfermedad por parte de los artistas, como al uso que hicieron los médicos del cinematógrafo para comunicar mensajes concretos a la sociedad, destinados a la legitimación de la figura del médico y a concienciar sobre problemas de salud pública.

El objetivo principal de este trabajo de investigación es analizar dicha relación entre Medicina y cine, en torno a los siguientes aspectos:

- I. La imagen del médico mostrada por el cineasta en los filmes del primer periodo de la República. Aspectos médicos heredados de periodos anteriores: magnetismo animal e hipnotismo.
- II. La representación cinematográfica de los cambios sociosanitarios acaecidos durante la República con especial atención a los filmes de corte realista del periodo central republicano. Filmes en los que los médicos ejercieron un papel activo para difundir sus mensajes y legitimar su actividad. Los temas estudiados en este apartado son los cambios de rol entre hombres y mujeres, la visión médica y cinematográfica de la homosexualidad y las cuestiones de salud pública.
- III. Los filmes en los que médicos y cineastas colaboraron mutuamente para analizar los aspectos psicopatológicos de los personajes. Los temas estudiados son la aplicación del psicoanálisis al estudio de la enfermedad mental y la relación de crimen y locura.

IV. Material y métodos

El material de investigación utilizado ha sido el siguiente:

1. Películas:

- a. Fuentes primarias: Filmes de producción alemana comprendidos entre los años 1918 y 1933, si bien se nombran algunas excepciones cercanas a dichos periodos si presentan una relación explícita con los temas tratados, especialmente los anteriores a 1918. Se hace hincapié en la idea de la producción alemana por el hecho de que gran parte de los directores de cine del periodo eran extranjeros. Los filmes realizados en el extranjero (emigración o exilio) por directores punteros de la época no han sido incluidos en el estudio sistemático pero son puntualmente nombrados si guardan alguna relación con el tema principal del trabajo. Como se puede comprobar en la bibliografía, la mayor parte de filmes analizados están (o estuvieron si ya han sido descatalogados) disponibles en el mercado, tanto español como europeo. Los que no, o forman parte de archivos multimedia de instituciones europeas (filmportal.de web de unificación de los fondos bibliográficos de las filmotecas alemanas, el Instituto Max Planck de Historia de la Ciencia, o el reciente proyecto Europeana) o son filmes que por la fecha de producción han caducado los derechos de copyright y han pasado a ser de dominio público (accesibles desde webs especializadas e incluso la popular YouTube). En el caso de los filmes disponibles en el mercado (en

soporte DVD), se han intentado consultar en mayor medida ediciones que presenten el metraje completo o al menos el máximo disponible en la fecha actual. En la bibliografía se dan los detalles de su procedencia, así como el título si se ha traducido por no tratarse de una edición alemana. En el resto del trabajo, se mantendrá la tendencia metodológica de las últimas décadas de mantener el nombre del título en el idioma original, traduciéndolo entre paréntesis junto a la primera referencia que se haga al mismo.

- b. Fuentes secundarias: películas documentales sobre el cine de la época.

2. Publicaciones:

- a. Médicas:

- i. Fuentes primarias: Obras de autores médicos de la época.
- ii. Fuentes secundarias: Obras de autores de prestigio en la investigación de la historia de la Medicina.

- b. Cinematográficas:

- i. Fuentes primarias: material promocional de la época, escritos o entrevistas de los autores de los filmes.
- ii. Fuentes secundarias: estudios historiográficos de autores de prestigio en la investigación de la historia del cine.

- c. Socioculturales:

- i. Análisis históricos de la República de Weimar.
- ii. Obras literarias y artísticas alemanas de dicha época o previa si tienen una relación destacable con los temas a estudio, principalmente literatura (novela y poesía), filosofía o pintura.

La metodología empleada ha estado orientada a considerar el filme como hecho histórico en sí mismo, por lo que se ha procedido a una búsqueda de películas con las características detalladas previamente para un primer análisis. Con la ayuda del listado detallado que recoge producción total de filmes de la República de Weimar recogidos en la web institucional alemana filmportal.de, se han conseguido recopilar y estudiar sesenta y nueve filmes, de ficción o documental. El estudio de los mismos generó una serie de temas relacionados con la Medicina de la época que se contrastaron con las fuentes bibliográficas médicas y cinematográficas descritas para seleccionar los temas principales a partir de los que desarrollar la investigación. La inclusión de la visión sociocultural e histórica general ha buscado enriquecer la de los temas médicos y cinematográficos expuestos y dar respuesta al origen y circunstancias de la realización de dichos filmes y su relación con la Medicina y la sociedad de la República de Weimar.

Aunque el trabajo se centra principalmente en el análisis de los hechos históricos médicos y cinematográficos, a menudo es necesario recurrir a un análisis parcial de la técnica cinematográfica del filme (puesta en escena, planos y montaje). Dado que este trabajo pretende emplear una sistemática igual para todos los filmes, independientemente de su fecha o estilo, se ha seguido el modelo propuesto por el profesor de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia, Vicente Sánchez-Biosca en su obra de 1990 *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*, donde el cine del periodo es analizado en detalle y clasificado según tres modelos de representación: hermético-metafórico, narrativo-transparente y analítico constructivo. Este sistema facilitará el análisis médico de los filmes como se detallará a continuación.

Resultados

I. Los legados tenebrosos

- ¿Quién es usted?- le pregunté al fin.
- Qué importa eso - me dijo como respuesta -, ¿y no se me nota? Un pobre diablo, como una especie de erudito o médico que nunca recibe de sus amigos el agradecimiento que se merece por sus excelentes artes, y que en la tierra no tiene otra diversión que experimentar un poco... pero firme aquí, firme. A la derecha, aquí abajo. Peter Schlemihl.

Adelbert von Chamisso

La maravillosa historia de Peter Schlemihl (1814)

En la guerra cumple guardarse siempre una última bala:

Para el oficial médico, por si pretende ponerle a uno la mano encima.

¡A su salud, querido doctor!

Gottfried Benn

Casino (1912)

I.1.1. El baño de acero.

A finales de 1915, poco antes de abandonar el servicio de artillería por razones médicas¹⁶, el artista Ernst Ludwig Kirchner publica un álbum basado en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso (poeta nacido en Francia en 1781 que abandonó su país en con motivo de la Revolución Francesa, exiliándose con su familia en Alemania). Concluida la guerra, en 1919, explicó a su editor, Gustav Schliefler los motivos por los que recupera este cuento de 1814:

La historia de Peter Schlemihl es en realidad, si se la despoja de su fantasía romántica, la biografía de un maniaco persecutorio; es decir, del hombre que por alguna causa se hace consciente de golpe de su infinita pequeñez, al tiempo que, sin embargo, reconoce los medios que el mundo en general utiliza para hacer olvidar esa percepción¹⁷.

Schlemihl o Schlemiel es un nombre hebreo que significa Teófilo o Amadeo, se solía emplear como sinónimo de desgraciado o persona con mala suerte¹⁸. En el cuento de von Chamisso, el protagonista entrega a un hombrecillo gris su sombra a cambio de

16 Arnaldo, J., (2008), *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*. Museo Thyssen-Bornemisza, 1ªed., 2008, Madrid. P.313

¹⁷ Ibid, p.313.

18 VVAA., *Cuentos fantásticos del romanticismo alemán*, Edición de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, 1ªed, 2008, Madrid. P.101.

un saquito cargado de inagotables monedas de oro. En 1915, en su *Autorretrato como soldado*, una vez sellado el “pacto” de su participación en la guerra, el temeroso pintor se nos muestra enfundado en el uniforme del regimiento de artillería, se anticipa a los hechos mostrándonos un muñón ensangrentado donde antes se localizaba su mano. Los grabados que un siglo después realiza Kirchner para mostrar la angustia por la identidad perdida como soldado se suman a las obras de otros artistas alemanes que participaron en la guerra, integrándose en el movimiento expresionista.

El Expresionismo alemán es el movimiento artístico, generalmente delimitado entre la fundación, en 1905, del grupo de pintores *Die Brücke* (El Puente, del que Kirchner formó parte) y la exposición de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) en el Kunsthalle de Mannheim en 1925¹⁹. Su búsqueda de la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) hará que durante estas dos décadas las distintas artes colaboren entre sí en múltiples proyectos, siendo el film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, primera película a estudiar en este trabajo, una de las cúspides de este movimiento de vanguardia. El estallido de la Gran Guerra supone una transformación en las motivaciones del Expresionismo, inicialmente impulsado por idealismos utópicos, existencialistas, pasará detallar la experiencia subjetiva de los efectos devastadores de la guerra sobre el individuo²⁰. Para entenderlo mejor, hay que añadir un tercer elemento al binomio artista-soldado: Artista-soldado-enfermo.

Ejemplos de esta triple condición son los pintores Oskar Schlemmer («convulsiones»), Max Beckmann («colapso físico y psíquico»), Ernst Ludwig Kirchner y George Grosz. Sus obras y las de otros compañeros de generación mezclan imágenes

¹⁹ Beil, R., (2011), *The Total Artwork in Expressionism*. Hatje Cantz, 1ªed., 2011, Darmstadt. P.14.

²⁰ Ibid, p.17.

de la guerra de trincheras con las de los sanatorios de retaguardia. No hay glorificación; las imágenes de estos soldados, incluso antes de que finalizara el conflicto, son la imagen de la derrota del individuo, del engaño de los gobernantes. La metáfora del pacto fáustico, la alienación, la voluntaria entrega de la identidad (la sombra en el *Schlemihl* de von Chamisso/Kirchner, el propio reflejo en el espejo en *Der Student von Prag*) alentada por una falsa promesa, y el horror ante las consecuencias del pacto son estampas que se repetirán durante todo el periodo expresionista. Parte de estas obras se centrarán en la búsqueda del culpable de esta locura colectiva.

El llamado «Espíritu de 1914», el fervor con el que los pueblos europeos se entregaron a la guerra en 1914, avivó el sentimiento de indignación contra las naciones enemigas, la guerra definitiva de la *Kultur* germánica contra la *Civilisation* francesa²¹ generó una falsa idea de unidad patriótica e impulsó al individuo a su “liberación” por medio de su participación, como soldado en el frente, como muestra el “despertar” de Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann:

No obstante, aunque su insignificante destino individual se perdiese en la inmensidad del destino del mundo, ¿acaso esta liberación no era una muestra de bondad y una justicia de los dioses para con él, para con su persona concreta? ¿No parecía que la vida volvía a acoger en su seno a su “niño mimado” y perdido?²²

La “liberación” que trajo el Espíritu de 1914 supuso para Alemania la movilización de once millones de hombres, de los cuales, 1,808 millones murieron en

²¹ Mann, T., (1918), *Confesiones de un apolítico*. Capitán Swing, 1ªed., 2011, Madrid.

²² Mann, T., (1924), *La montaña mágica*. Edhasa, 1ª ed., 2006, Barcelona. Pp. 1041-1042.

combate, 4,247 millones fueron heridos y 618.000 apresados²³. Con unas cifras que varían entre los 24.000 y los 33.000 varones movilizados²⁴, los médicos fueron un colectivo clave tanto en la forja de dicho espíritu como en el desarrollo de los acontecimientos posteriores. De igual manera que todos los grupos políticos del *Reichstag* apoyaron la declaración de guerra contra Francia en agosto de 1914, médicos de antagónicas tendencias políticas y científicas se unieron por la causa nacional, con el fin de «reunir todas las fuerzas posibles para defender nuestra patria» (Emil Kraepelin²⁵) en interés de «la honradez y la sinceridad» frente a la «cultura del batín» de Inglaterra y Francia (Magnus Hirschfeld²⁶)

Desde finales del siglo XIX crece una amalgama de ideas integrada por el pangermanismo y el darwinismo social y la ya esperable guerra europea no es temida, sino deseada como una «necesidad biológica», un remedio contra la el peligro que suponían «razas inferiores o degeneradas» para el crecimiento saludable del pueblo²⁷. Para lograr los objetivos nacionales, los individuos debían considerarse mero «material», y para ello, nada mejor que la medicina militar, que llegan a describir como la «administración económica» del material más valioso para el edificio nacional: el soldado²⁸. El optimismo de la medicina por el advenimiento de la guerra radicaba en planear ésta como una oportunidad para la regeneración de la familia y el pueblo: la restricción del consumo de alcohol y tabaco, la sana actividad militar frente a la vida

23 Möller, H., (1985), *La República de Weimar. Una democracia inacabada*. Antonio Machado Libros, 1ªed., 2012, Madrid.

24 Weindling, P., (1989), *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism 1870-1945*. Cambridge University Press, 2002, Nueva York. P. 283.

25 Kraepelin, E., (1919), *Memorias*. Alienistas del Pisuerga, 1ªed., 2010, Madrid. P.171.

26 Eyman, S., (1993), *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*. Plot, 1ªed., 1999, Madrid. P. 36.

27 Berg, M., (1997). *Medicine and Modernity. Public Health and Medical Care in Nineteenth- and Twentieth-Century Germany*. Cambridge University Press, 1ªed., 2002, Nueva York. P. 74.

28 Ibid, p. 113.

urbana, el ejercicio físico y el aire fresco convertían el frente en una suerte de sanatorio al aire libre²⁹. Para ello, la medicina alemana aportaba sus avances científicos como un arma más que facilitara la rápida victoria sobre pueblos «decadentes» como el francés o los eslavos. Entre estos médicos, descritos por Sigmund Freud como «ametralladoras detrás del frente»³⁰, destacan por su interés belicista los psiquiatras y neurólogos del Reich, responsables, según Otto Binswanger, de la salud mental y moral de la nación. Prescribieron a un *Volk* enfermo por los efectos dañinos del progreso en las ciudades una «cura de nervios», «el fuego purificador de la guerra», «el poderoso poder curativo del baño de acero» (*Stahlbad*) con el fin de lograr revigorizar la voluntad debilitada del pueblo alemán. De alguna manera, la guerra era una ansiada oportunidad legitimación de dos disciplinas médicas amenazadas por su ineficacia en la práctica³¹.

La mejor muestra de la templaza de los *Nerven* de los soldados alemanes fue el rápido avance de las tropas en los primeros meses de la guerra, retroalimentando toda la campaña probélica de políticos, intelectuales y médicos. La ilusión de invencibilidad se desvanece en diciembre de 1914, coincidiendo con el estancamiento del extensísimo frente del Oeste, la guerra de trincheras y la contraofensiva francesa. Los hospitales alemanes empiezan a recibir soldados sin heridas físicas pero presentando múltiples signos de “crisis nerviosas”: sacudidas, tartamudeos, temblores, tics, mutismos, cegueras y parálisis de los miembros³². La neurosis postraumática era una entidad conocida por los psiquiatras y neurólogos alemanes desde hace décadas, pero se estimó que la guerra sería una oportunidad para erradicar las actitudes rentistas de los trabajadores que sufrían accidentes en su puesto de trabajo a través de un refuerzo de la

²⁹ Weindling, P., (1989), p.283.

³⁰ Berg, M., (1997), p.114.

³¹ Lerner, P., (2003), *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*. Cornell University Press, 1ª ed., 2009, Nueva York. P. 45.

³² Ibid, p. 54.

voluntad; sabiendo que las distintas técnicas terapéuticas aplicadas sólo habían conducido al fracaso y a la solicitud creciente de pensiones, resultaba inaceptable para los médicos militares que sus soldados comenzaran a presentar síntomas histéricos. No se podía tolerar que el soldado alemán presentara síntomas de una enfermedad asociada al “afeminado” pueblo francés, la *hystérie traumatique* del varón descrita décadas antes por Jean Martin Charcot³³. Y menos cuando los prisioneros de guerra franceses no presentaban el cuadro clínico.

Tras constatar que el desarrollo de la guerra no iba a ser el victorioso y aplastante desfile del ejército del *Kaiser*, sino una erosiva guerra de trincheras en las que los soldados se veían expuestos a armas con una capacidad destructiva inesperada, se comenzó a temer por la salud mental del soldado raso y la posibilidad de una epidemia de crisis nerviosas entre las tropas. La ansiedad por la explosión de las granadas y la posibilidad de quedar sepultado bajo tierra se propagó tanto entre los que lo sufrieron directamente como entre los que lo temían; tanto en los soldados de la Triple Alianza como en los de la Triple Entente (*Shell-shock*). Se calcula que hasta dos centenas de miles de soldados alemanes se vieron afectados por éste síndrome durante los cuatro años de guerra³⁴.

La rápida propagación de la neurosis obligó a los médicos alemanes a desarrollar una reglamentación férrea que impidiera la concesión masiva de pensiones, temiendo aumento del rentismo entre los soldados³⁵. La necesidad de aislar la enfermedad fragmentó la hasta entonces existente unión médica, tanto por determinar el origen de la neurosis como por qué tratamiento emplear.

³³ Charcot, J.M., (1887), *Lecciones sobre la histeria traumática*. Ediciones Nieva, 1ªed., 1989, Madrid. Pp. 38-39.

³⁴ Lerner P., (2003), p. 55.

³⁵ Krapelin, E., (1919), pp. 174-175.

La búsqueda de consenso, o, más bien, el pulso definitivo entre las dos teorías existentes culminaron en Múnich en septiembre de 1916 durante el congreso de la Asociación Alemana de Psiquiatría³⁶. Las posibilidades terapéuticas dependerían de la determinación definitiva de la etiología de la neurosis, siendo las principales hipótesis las siguientes:

1. Un origen traumático de la enfermedad que produciría daños neurológicos visibles en la anatomía patológica, explicación defendida por el neurólogo Hermann Oppenheim, autoridad en el campo de la neurosis traumática en trabajadores con décadas de experiencia.
2. Cualquier individuo expuesto a las condiciones del campo de batalla podría desarrollar síntomas neuróticos, tesis defendida por el neurólogo Max Nonne y el psiquiatra Alfred Hoche.
3. El desarrollo de este desorden funcional psiquiátrico sólo es posible en sujetos con psicopatología previa, según los psiquiatras alemanes Robert Gaupp y Karl Bonhoeffer y el suizo Otto Binswanger. Para Bonhoeffer, el propio concepto de la *Kriegshysterie* ya era patológico de por sí y la toma de conciencia de la enfermedad dificultaba su tratamiento.

La tercera opción, apoyada por la mayoría de los asistentes, reducía la posibilidad de contagio masivo de la neurosis, ya que sólo la sufrirían aquellos soldados con predisposición psiquiátrica. Aislarlos y tratarlos de la forma más precoz y eficaz posible se convirtió en la prioridad en los dos años restantes de la guerra.

Inicialmente, mientras prevaleció la interpretación de la enfermedad defendida por Oppenheim, los tratamientos iban encaminados a calmar a los enfermos con una

³⁶ Lerner, P., en Berg, M., (1997), pp. 127-129.

combinación de curas de reposo, baños templados, masajes y dietas ricas en nutrientes junto a cócteles de sedantes (morfina, veronal) y electroterapia a dosis bajas³⁷. Ante el aumento de enfermos, desde 1915 se fomentó el uso de la terapia ocupacional (*Beschäftigungstherapie*), empleando a los soldados afectados en trabajos en granjas y bosques de la retaguardia³⁸. El fracaso generalizado de estas vías terapéuticas, impulsó el desarrollo del llamado “tratamiento activo”, conjunto de terapias basadas en potenciar el rol del médico, ya que, para Gaupp, el médico cura por medio de su personalidad, no por su método y para Nonne, si el médico tiene suficiente fe y talento en su manejo, cualquier método es válido³⁹. Aunque con importantes diferencias entre las distintas técnicas, la base del tratamiento activo será el poder de sugestión, para lo cual el médico contará con un aura de infalibilidad junto a un nivel social y rango militar superiores a los del enfermo. Reforzado por su alto porcentaje de curaciones, el poder de los neurólogos y psiquiatras del Reich en su lucha contra la *Kriegshysterie* se convirtió en un arma más de Alemania para alcanzar la victoria y atajar un problema de salud pública.

Entre los tratamientos activos⁴⁰ cabe destacar:

1. El método hipnótico por sugestión de Max Nonne.
2. El método por “abrumación” (*Überrumpelungsmethode*) de Fritz Kauffmann.

La aplicación de electricidad y otros métodos a una intensidad tal que produzca dolor sumado a tablas de ejercicios y sucesiones de órdenes militares. Kauffmann psiquiatra y neurólogo de origen judío, (una muestra más de la adhesión sin distinciones a la política de guerra del *Reich*) trató a

³⁷ Lerner, P., (2003), p.56.

³⁸ Ibid, p.57.

³⁹ Lerner, P., en Berg, M., (1997), p. 130.

⁴⁰ Ibid, pp. 131-133.

unos 1500 pacientes en dos años, logrando un éxito terapéutico en el 90%. Las secuelas físicas y psicológicas, así como un número indeterminado de fallecidos, hicieron que la conocida como “cura Kauffmann” fuera prohibida en Alemania en 1917, en Austria en 1918 y se convirtiera en sinónimo de encarnizamiento terapéutico⁴¹.

3. Métodos de sugestión no hipnótica (*Wachsuggestion*) como los de:
 - a. Kurt Goldstein: sugestionar al paciente sobre el origen somático de su enfermedad y la posibilidad de mejoría con una intervención quirúrgica.
 - b. Richard Hirschfeld y Max Rothmann: uso de narcóticos para sugestionar a los pacientes sobre la mejoría de su clínica.
 - c. Otto Binswanger: técnicas de aislamiento.
 - d. Raphael Wichbrodt: baños prolongados (*Dauerbäder*).
 - e. Otto Muck: técnicas psicológicas para lograr aterrorizar a pacientes con mutismo y lograr su grito (*Angstschrei*).
 - f. Robert Sommer: similar sobre pacientes sordos.
4. Ernst Simmel: psicoanálisis e hipnosis no sugestiva (“con éxito satisfactorio como procedimiento curativo abreviado” como detalla Freud en su *Autobiografía*⁴²). El congreso de septiembre de 1918 de la Asociación Psicoanalítica Internacional (*Internationale Psychoanalytische Vereinigung*) celebrado en Budapest, con todos los asistentes ataviados con uniforme militar, excepto Freud⁴³, pretendía unificar la respuesta del psicoanálisis al problema de la neurosis de guerra.

⁴¹ Sigmund Freud intervino en 1919 como testigo en la causa contra Julius von Wagner-Jauregg por una cruenta cura por faradización.

⁴² Freud, S., (1925), *Autobiografía*. Alianza Editorial, 3ª reimp., 2010, Madrid. P. 24.

⁴³ Lerner, P., (2003), p. 175.

El final del conflicto negó la posibilidad al psicoanálisis de demostrar su validez de una forma tan extensiva como el del primero de los casos nombrados, que merece un estudio pormenorizado:

Max Nonne (Hamburgo, 1861-Lütjensee, 1959), neurólogo en el hospital Eppendorf, en Hamburgo, comenzando su carrera en 1887 como asistente de medicina interna y asumiendo la dirección de la sección de neurología en 1896. Su casi centenaria vida y el prestigio ganado en la Primera Guerra Mundial le permiten aparecer en varios escenarios fundamentales de la primera mitad del siglo XX, como formar parte de la comisión de médicos enviados a Moscú para tratar a Lenin en 1923 o ser la autoridad de referencia que validara en 1941 en Hamburgo la aplicación del programa de eugenesia *Aktion T4* a los, en sus palabras, «intelectualmente muertos»⁴⁴. Para especializarse como neurólogo, en 1889 emprende un viaje de formación, que le llevará a estudiar y contrastar las técnicas de Jean Martin Charcot en la Salpêtrière, de Hippolyte Bernheim en Nancy, y de Auguste Forel en el sanatorio de Burghölzi, sintiéndose más afín a la teoría y práctica del hipnotismo que desarrollaba el suizo. Tras su retorno a Hamburgo, centra su labor en el estudio de las patologías neurológicas orgánicas, especialmente la esclerosis múltiple y neurosífilis.

Coincidiendo con el primer otoño de la guerra y el freno al avance del ejército alemán, Nonne atiende en Eppendorf en octubre de 1914 a un joven teniente procedente del frente belga aquejado de un mutismo psicógeno. En sus memorias, Nonne detalla como recupera de forma las técnicas hipnóticas que llevaba décadas sin utilizar para su

44 Aly, G., (2013), *Los que sobran. Historia de la eutanasia social en la Alemania nazi 1939-1945*. Crítica, 1ªed., 2014, Barcelona. Pp. 146-147.

labor diaria, empleando la metodología aprendida de Forel, logrando una “cura instantánea”⁴⁵.

Animado por el éxito, centra su labor en el perfeccionamiento de su técnica hipnótica combinando varios aspectos de los referentes del hipnotismo francés: terminología de Charcot y el empleo de la sugestión según la escuela de Nancy, logrando la remisión instantánea de los síntomas neurológicos. Establece tres requisitos fundamentales para el correcto desarrollo de su técnica: el médico debe poseer una autoconfianza absoluta en él mismo, ha de lograr una subordinación total del paciente, así como generar una atmósfera tal en la que este último no pueda dudar de una segura curación⁴⁶. Variando la acepción de Franz Anton Mesmer, Nonne habla de *Fluidum* para referirse a dicha atmósfera facilitadora basada en la fe del paciente y la templanza del médico, necesarias para el éxito terapéutico. Como en la Salpêtrière y en Nancy, Nonne aumenta las expectativas de sus pacientes convirtiéndolos en testigos de las sesiones de hipnosis de otros internos, teniendo que esperar varios días su turno para ser atendidos por el neurólogo. Según sus cálculos, curó entre el 80 y el 95% de los 1.600 pacientes atendidos por este motivo⁴⁷.

En 1915 presenta su técnica en Baden-Baden en la reunión de la Asociación Alemana de Psiquiatría y Neurología del Suroeste, logrando fama nacional e internacional por sus espectaculares resultados y emprende una gira de charlas y demostraciones de hipnosis ante psicólogos y médicos militares alemanes. El propio Kraepelin confirma los resultados de Nonne y éste le anima a seguir su método de hipnosis basado en la sugestión⁴⁸. El citado congreso de Múnich de 1916 (donde

⁴⁵ Lerner, P., en Berg, M., (1997), p.139.

⁴⁶ Ibid, p.140.

⁴⁷ Lerner, P., (2003), p. 89.

⁴⁸ Kraepelin, E., (1919), p. 137.

hipnotizó a varios pacientes) le sitúa como máxima autoridad en el uso del hipnotismo para erradicar la *Kriegshysterie*.

Antes, en 1915, Nonne recurre al cinematógrafo, por sus capacidades de veracidad y difusión, como herramienta para difundir su método entre los médicos. El film, actualmente accesible on-line gracias a *Das Bundesarchiv*⁴⁹, tiene una duración de once minutos y es un fidedigno testimonio de la técnica hipnótica de Nonne. *Estados de Parálisis e Irritabilidad funcional-motora en participantes en la Guerra y su curación a través de la Sugestión y la Hipnosis (Funktionell-motorische Reiz – und Lähmungs-Zustände bei Kriegstelinehmern und deren Heilung durch Suggestion in Hypnose)* presenta trece pacientes con síntomas neuróticos. Estos trece pacientes de cuadros funcionales son presentados con un intertítulo en el que se nombra su síntoma principal: «Ataque grave de tartamudez tras impacto de granada», «parálisis funcional del lado izquierdo», «calambres en los músculos abdominales tras impacto de granada», «espasmos diafragmáticos por miedo intenso», «espasmos musculares generalizados graves tras enterramiento», «espasmos clónicos graves de la musculatura corporal por impacto de granada», «temblores-sacudidas clónicas del hemicuerpo derecho», «temblores-sacudidas», dos casos de «ataques graves generalizados de convulsiones con astasia-abasia», «estados de espasmos motores con astasia-abasia», «contractura de la musculatura del gemelo izquierdo con pie equino», y «trastornos del movimiento similares a los de un payaso por efecto del miedo». Sin más datos disponibles (nombre, edad, rango) la sistemática en el film se repite con los trece hombres: en un plano general corto, un soldado vestido con tan sólo un calzón blanco muestra sus síntomas en el centro en una habitación vacía de fondo negro. Iluminado con una fuerte luz, el cuerpo del enfermo no deja ver heridas y, salvo los que son incapaces o tienen una

49 www.filmportal.de, última consulta 20/08/2015.

alteración de la marcha que mostrar, esperan en posición de firmes según se lo permitan sus temblores. La limitación de no oír el tartamudeo del primer paciente es compensado con un angustioso primer plano en el que se ve al soldado intentar pronunciar una frase durante casi un minuto. Desde un lateral del plano aparece rápidamente Max Nonne, tanto, que en el cuarto paciente, probablemente por un error de *raccord*, surge instantáneamente envuelto en fulgor al lado del paciente, remitiendo a las fantasías de las antiguas películas de Georges Méliès o Segundo de Chomón. Altísimo, distinguido, ataviado con una larga bata blanca que casi ciega por la iluminación, Nonne es la imagen del respetado y casi temido médico prusiano que su método de sugestión requiere. Sin más datos sobre la metodología que ha seguido en su película, no sabemos si el paciente ha sido previamente hipnotizado: no hay contacto visual, previo, no hay órdenes ni maniobras que induzcan al sueño, pero probablemente el paciente ya se encuentra en estado de *rapport* (Nonne conservó parte de la terminología de Charcot pese a distanciarse de su teoría sobre la histeria). Sólo vemos los pases que realiza sobre las áreas afectadas y en algunos pacientes se le puede ver claramente hablar mientras los realiza, probablemente para aumentar el poder de sugestión de unos pases que, ineludiblemente, remiten a los de los magnetizadores. Inicialmente, sus manos sujetan las áreas enfermas para pasar a recorrerlas lentamente, alejarse por unos segundos y volver a sujetarlas y darles una rápida sacudida que confirma el final del pase, el momento en el que se ha producido la curación. Atrapa a los pacientes con mayor inestabilidad, al sexto ha de sujetarlo por el cuello para poder comenzar a darle los pases, trata de incorporar a los de mayores dificultades para caminar y conmina al enfermo para que haga un apoyo apropiado y sucesivo de las piernas. *Nach der Heilung* («Tras la cura») es el intertítulo que presenta al soldado curado, relajado y en posición de atención sin mirar a la cámara ni a Nonne, mientras este contempla el resultado, da

algún pase rápido para confirmar la curación de la zona afectada, incluso mira momentáneamente, casi sonriendo, al espectador en uno de los casos.

«Usamos la hipnosis, para que a través de ese estado de alteración de la conciencia podamos influir sobre esa positiva fuerza de voluntad que permita que los síntomas sean derrotados»⁵⁰. La injerencia de Max Nonne en las mentes de los soldados enfermos quedará inmortalizada en estos once minutos de película, su particular adaptación de las charcotianas *Leçons du mardi* e *Iconographie Photographique* de la Salpêtrière.

Si bien Nonne emplea el cinematógrafo como herramienta para un registro fidedigno de su técnica, su público se limita exclusivamente a la comunidad científica. Sin embargo, el médico militar y la neurosis sí formaron parte de otras películas, estas sí, destinadas al público general y con una clara voluntad propagandística.

I.1.2. La pantalla en guerra

Ya antes de la guerra, los militares alemanes se interesaron por el poder de cine para transmitir mensajes entre la población a través de películas educativas. Durante el conflicto, realizaron un estricto control sobre las productoras autorizadas a filmar en los campos de batalla, resultando de ello una serie de piezas documentales de uniformes y repetitivas maniobras militares, con escasa sensación de realidad de lo que sucedía en el frente, lo que generó un creciente desinterés entre el público alemán⁵¹. Tras las derrotas de Verdún y Somme, el general Erich Ludendorff, segundo del jefe del Estado Mayor

⁵⁰ Lerner, P., (2003), pp. 91-92.

⁵¹ Mühl-Benninghaus, W., (1996), *Newsreel Images of the Military and War, 1914-1918*, en Elsaesser, T., (1996), *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam University Press, 1ªed. 1996, Amsterdam. P. 180.

Paul von Hindenburg y uno de los militares clave en la Primera Guerra Mundial, dirige una carta al Ministerio de la Guerra el 4 de julio de 1917, en la que afirma: «La guerra ha demostrado la supremacía de la imagen y el filme como instrumentos de educación e influencia (...) Desafortunadamente, nuestros enemigos han explotado tan concienzudamente su ventaja que hemos sufrido serios daños como resultado»⁵². Las poderosas imágenes y el gran éxito de la inglesa *The Battle of the Somme* y la superioridad documental de los noticieros de norteamericanos, franceses y e ingleses obligan al alto mando alemán a replantear la capacidad propagandística de su cine.

En noviembre de 1917, en un memorándum de la compañía nacional encargada de la propaganda cinematográfica, BuFa (*Bild und Filmamt*), se reflexiona sobre la poderosa arma que es el cine:

La potencia psicológica es lo dominante (...). El filme propagandístico sólo tendrá éxito si apunta hacia los instintos latentes. Estos deben ser despertados, reforzados, encendidos y exaltados en el camino deseado para lograr el fin elegido. El filme propagandístico sólo puede tener éxito si no sólo persuade y coge por sorpresa, sino si además convence (...). La propaganda nacional, además, ha de cuidarse de apoyar o despertar sólo elementos favorables, que están aún dormidos en el inconsciente de los espectadores⁵³.

La posibilidad de que el testimonio de los soldados que volvían del frente despertaran unos elementos no “favorables” en el inconsciente de los alemanes, obliga a que parte de esa campaña incluya unas imágenes controladas de las figuras de enfermo y médico.

⁵² Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey. Pp.34-35.

⁵³ Rother, R., (1996), *Learning from the Enemy: German Film Propaganda in World War I*, en Elsaesser, T., (1996), *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam University Press, 1ªed. 1996, Amsterdam. P. 191.

Dirigida en diciembre de 1917 por Georg Jacoby, *Dem Licht entgegen* (*Hacia la luz*) fue una de las primeras películas realizadas por la mítica Ufa (Universum-Film-Aktiengesellschaft), la compañía que Ludendorff impulsa con fondos del banco alemán y que asegurará un control estatal de la producción cinematográfica nacional. De ella tan sólo se conserva un fragmento de diez minutos y es una fiel imagen de la idea de la neurosis de guerra que el Alto Mando consideraba apropiada para el ideario colectivo. Un joven soldado sufre una ceguera tras quedar atrapado en una trinchera destruida. Encontrado por otros soldados gracias al perro de su prometida, que está siendo empleado como perro de rescate de la Cruz Roja, el soldado se recupera en un sanatorio con sus ojos protegidos por unas gafas de sol. El animal pasa a ser el perro lazarillo del soldado, y guía a su dueño hasta su prometida cuando viene a visitarlo al hospital. Ante la pregunta del ciego de si ella querría permanecer junto a él pese a que no llegara recuperar la visión, la novia asegura que ella le “guiará hacia la luz”. Poco después, el soldado se recupera espontáneamente, quitándose las gafas ahumadas y mirando junto a su fiel pareja a través de una ventana abierta de par en par, según el intertítulo registrado en la ficha de la censura, “con nuevos ojos hacia una nueva luz”⁵⁴. Convenientemente edulcorada para lograr aceptación del público, *Dem Licht entgegen* refleja una cura por sugestión (por medio del amor) y se anticipa varios años a las películas que tratarán los roles de postguerra del hombre enfermo y la “nueva” mujer alemana. Jacoby representa la necesidad de un pueblo fuerte que reoriente a los neuróticos de guerra y su debilitada voluntad.

Alejándose de la imagen de un beligerante Reich acosado por sus enemigos europeos, *Das Tagebuch des Dr. Hart* (*El Diario del Dr. Hart*) encarna los valores de la *Kultur* alemana en la figura del Dr. Robert Hart, médico en ciudad alemana de Oos,

⁵⁴ Kaes, A., (2009), pp. 9-10.

geoestratégicamente localizada junto a Suiza, Francia y Países Bajos. El reconocimiento de la labor de los médicos militares en el frente polaco se convierte en una oportunidad para recordar la grandeza del alma alemana frente a la obstinación de las demás naciones. Dirigida por Paul Leni en 1916, aprovechando la reciente proclamación de Polonia como estado independiente, no fue estrenada hasta enero de 1918. El sanatorio del Dr. Hart (Heinrich Schroth) se convierte en un escenario similar al Sanatorio Internacional Berghof de *La Montaña Mágica*: un punto de encuentro para la burguesía europea y una metáfora de las relaciones entre las distintas nacionalidades. En el filme, el alemán Dr. Hart mantiene un cordial orden entre sus internacionales pacientes, orden que salta por los aires con el inicio de la guerra. Tras unos idílicos planos de la tranquilidad que alberga el sanatorio, refrescantes lagos, acogedoras salas de esperas, fuegos artificiales que reúnen a alemanes, rusos y polacos, el anuncio de la guerra irrumpe con una lluvia de periódicos de distintas nacionalidades que distancian a los huéspedes y vacían el sanatorio. Robert Hart, médico milita en la reserva recibe un telegrama instándole a incorporarse a filas. Contrariamente a los aspavientos nacionalistas descritos en las páginas previas, el médico de Leni abandona su labor diaria con la tranquilidad propia de quien se debe a una obligación superior. El médico del cómodo sanatorio asume su responsabilidad con su país enfundándose el uniforme de soldado y es coronado por sus compañeros de universidad con su gorra militar. Animado por ellos, Hart lanza una arenga al resto de soldados, dirige cánticos y propone brindis en pos de la victoria. En este diario no hay fluctuaciones en el ánimo del aguerrido galeno; destinado en Polonia, el reencuentro en lamentables circunstancias de sus antiguos pacientes no hace más que reafirmar las razones alemanas para la guerra, incluso dotándolas de una visión paneuropea a través de un Robert Hart que salva a su antiguo paciente polaco de las garras de los cosacos. Esas “garras” forman parte de la

idea a transmitir por el Alto Mando: frente a los civilizados alemanes y polacos, los rusos forman una suerte de salvaje ejército medieval que recuerda llamativamente al deslavazado ejército de hunos de *Die Nibelungen* que rodará Fritz Lang años después. Como si de un héroe de las contemporáneas películas de Joe May se tratara, un sonriente y varonil Dr. Hart asiste a las hileras de heridos que le traen desde el frente en su pequeño puesto de primeros auxilios, ayuda a la captura de un espía, determina la no potabilidad de una fuente envenenada por los desalmados cosacos y se recupera de las heridas que estos le infligen en su brazo derecho, lo que le obliga a escribir su diario y con la mano izquierda. Aunque sólo sea con ésta, el médico sigue atendiendo a heridos en el hospital de campaña a pesar de estar convaleciente. La llegada desde Alemania del V.12, un tren militar que hace las veces de hospital móvil, financiado por su antigua amada, la condesa Úrsula, permite el reencuentro de los enamorados y la confirmación de la benevolencia del *Reich* para los liberados polacos, encarnados por una pareja ya conocida del doctor: ella trabajará con él como enfermera mientras el herido (e inicialmente receloso) conde polaco, salvado por una decisiva intervención quirúrgica capitaneada por Hart, se recupera de sus heridas. El mensaje institucional a transmitir, el del médico alemán entregado a su obligación para con el *Volk*, chocará frontalmente con la realidad percibida por dicho pueblo, que, a través de las imágenes de sus artistas, tendrá la oportunidad para expresar su vivencia de la Gran Guerra a partir del derrumbe del Reich en noviembre de 1918.

Me entró un deseo sin freno
de sueño y muerte y locura.

Heinrich Heine

Atta Troll (1847)

I.2.1. «Tu Amo y Señor»: *Dr. Caligari*

En sus memorias⁵⁵, con la perspectiva que da haber vivido dos guerras mundiales, el pintor berlinés George Grosz resumía así en 1946 su vivencia de la Gran Guerra.

Es verdad que al principio hubo algo así como el entusiasmo de las masas. Imposible negarlo, pues fue una realidad. Peo aquella borrachera pasó pronto, y lo que quedó fue un gran vacío. Las flores sujetas al casco y al fusil se marchitaron muy pronto, la guerra se convirtió en todo lo contrario que pretendía conjurar el entusiasmo inicial: se convirtió en suciedad y piojos, embrutecimiento, enfermedad e invalidez. (...) «El entusiasmo no es como un arenque que puedas conservar en sal», decía la gente. Y después de unos años, cuando todo hubo terminado, cuando Alemania fue derrotada, cuando todo se había hecho añicos, no quedaron en mi fuero interno ni en el de casi todos mis amigos más que el asco y el horror.

El soldado de infantería Grosz describe su estancia en un hospital de campaña en 1917 tras un momento en el que sus «nervios habían llegado al límite de su capacidad de aguante». El máximo empeño de los médicos militares es lograr que los soldados, heridos de cuerpo y mente, recuperen la aptitud para volver al frente. Esa aptitud dista mucho de ser una curación. En uno de sus dibujos de 1918, el titulado *Kriegsverwendungsfähig* (*Apto para el servicio activo*), en una sala repleta de militares,

⁵⁵ Grosz, G., (1946), *Un sí menor y un no mayor. Memorias del pintor de entreguerras*. Capitan Swing, 1ªed, 2011, Salamanca. P.151.

un médico condecorado con la cruz de hierro, percute el abdomen de un cadáver sostenido en bipedestación contra un poste. Sonriente, emitiendo un «KV» hacia los militares que toman notas en la mesa de la derecha, dispone que el cadáver (con evidentes signos de putrefacción) ha superado el examen satisfactoriamente y puede incorporarse al servicio activo. En los primeros años de la República de Weimar, Grosz y buena parte de sus contemporáneos recurren al poder epatante de la violencia para transmitir su mensaje. La catarsis que supuso la fallida revolución de noviembre de 1918 impulsó a los artistas de las distintas disciplinas a socavar la imagen de la autoridad que toleró y orquestó la matanza de sus conciudadanos durante los años del conflicto. El artista, testigo y superviviente, adquiere la responsabilidad de hacer ver a las masas el alcance de la manipulación a la que han sido sometidos. Los artistas individuales, ya sean pintores como Grosz y Otto Dix o escritores como Erich Maria Remarque (*Sin novedad en el frente*), pueden recurrir al uso de la violencia explícita, pero en las disciplinas en las que su existencia dependen completamente de la financiación externa y que por su gran capacidad de difusión reciben un control más estricto por parte de la censura, los artistas deberán explorar todas las posibilidades de la metáfora para dejar entrever los horrores de la guerra. En palabras de Lotte Eisner⁵⁶:

Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, habían florecido ante la muerte en los campos de batalla. Las hecatombes de jóvenes a los que se les ha arrebatado la vida precozmente parecían alimentar la nostalgia de los supervivientes. Y los fantasmas, que ya habían poblado el Romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre. Es así como se encuentra provocada la eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa llamada *Grübeleien* que desemboca en la doctrina apocalíptica del Expresionismo.

⁵⁶ Eisner, L., (1974), *La pantalla demoníaca*. Cátedra, 2ª ed., 1996, Madrid. P. 15-16.

Como se describió al comienzo del capítulo, el Expresionismo ya contaba con casi una década de existencia cuando comenzó la guerra. La radicalización de su discurso durante el transcurso de la guerra culmina con el breve periodo revolucionario, siendo *Das Cabinet des Dr. Caligari* el paradigma de la *Gesamtkunstwerk*, la “obra de arte total”, y la oportunidad para reivindicar ante el mundo una *Kultur* radicalmente de la defendida por el régimen guillermiano. Lo macabro de la propuesta de *Caligari* y el éxito global del que gozó han supuesto durante años que el cine de la República de Weimar haya sido sinónimo de “sinistro” y que, calamitosamente, el “cine expresionista alemán” siga siendo habitualmente la forma para referirse a los escasos catorce años de producción filmica. Siguiendo la retórica de Eisner, abreviar a los fantasmas románticos mostró el camino de regreso después de la guerra a los expresionistas, no a Ítaca, sino a la posibilidad de redescubrir la relación del Yo con la Naturaleza, las «voces interiores que atestiguan la no conformidad irreductible de individuos no intercambiables»⁵⁷. Según Siegfried Kracauer⁵⁸:

Para un público revolucionarizado el Expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la Naturaleza. Por ello pudo el Expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo.

Unas pocas páginas atrás, Kracauer considera el cine de postguerra, con *Das Cabinet des Dr. Caligari* a la cabeza, como «un singular monólogo interior». En su lucha por la legitimación del Yo frente a la alienación impuesta por la autoridad en sus diversas formas, el Expresionismo cuenta con la experiencia romántica y con el aval de

57 Gusdorf, G., cit. en Montiel, L., (2003) *El retorno de lo rechazado: Romanticismo y Magnetismo animal en ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*. Frenia, 1ªed., 2003, Madrid.

58 Kracauer, S., (1947), *De Caligari a Hitler*. Paidós, 2008, Barcelona. P. 69.

las teorías científicas de Sigmund Freud para organizar «las deslavazadas profundidades de su alma»⁵⁹.

En el citado proceso contra Warner-Jauregg, Freud postula que la etiología de la neurosis de guerra se basa en «el miedo a perder la propia vida, la oposición a la orden de matar a otras personas y la rebelión contra la implacable supresión de su propia personalidad por sus superiores». El artista expresionista, el superviviente, el soldado, el enfermo no duda en denunciar en su obra al médico como uno de los pilares de la autoridad en su labor de alienación del individuo.

La génesis de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, oculta por una bruma de leyendas generadas por las distintas partes que hicieron posible el filme, es el mejor ejemplo de las dificultades para el estudio historiográfico de una película. Mientras que gran parte del cine de Weimar que ha sobrevivido hasta nuestros días lo ha hecho al abrigo de la fama de sus directores (figuras como Fritz Lang o Friedrich Wilhelm Murnau) o sus actores, la voluntad de *Gesamtkunstwerk* de *Caligari* no permite atribuirle la autoría última del filme a un único artista de los que participaron en ella. La hegemonía durante décadas del trabajo de Kracauer supone que acercarse a *Caligari* obligue estudiar su origen desde el famoso manuscrito que uno de los guionistas, Hans Janowitz le entrega al crítico alemán durante la escritura de *De Caligari a Hitler*. Los sesgos memoria de Janowitz se unen a uno más de los acumulados por Fritz Lang en la forja de su propia leyenda.

Resulta evidente que la experiencia del bohemio Hans Janowitz (Poděbrady, Bohemia 2/12/1890 - Nueva York 25/5/1954) y del austriaco Carl Mayer (Graz,

59 Ghering, P., (2011), *Ecstasy, is Reality. Cocaine, Pleasure, and Death in Freud's Psychoanalysis*, en Beil, R., (2011), *The Total Artwork in Expressionism*. Hatje Cantz, 1ªed., 2011, Darmstadt. P. 236.

20/11/1894 - Londres, 1/07/1944) como soldados en la Gran Guerra determina la naturaleza de denuncia del guion de *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Voluntario en el ejército austriaco Janowitz sufre una crisis en sus convicciones tras la muerte de su hermano en el frente. Según él, el cuaderno de poemas pacifistas que comenzó a escribir y que guardaba en su uniforme le previno de no resultar herido al quedarse incrustado en él un trozo de metralla: «Mis palabras más poderosas contra la guerra y su páfida locura fueron destruidas por las balas, pero fueron el medio para salvar la vida del escritor»⁶⁰. Mayer, movilizado por el ejército austriaco, sufrió (según el testimonio de Janowitz) la acusación de un psiquiatra militar que dictaminó el carácter facticio de la enfermedad mental que hizo que el soldado abandonara el frente, siendo declarado no apto para el servicio tras un solo día en el ejército⁶¹. En el escenario del Berlín revolucionario de finales de 1918, Janowitz y Mayer escriben un guion que, alegóricamente recoja su experiencia en la guerra y otras extrañas vivencias como el asesinato de una joven en 1913 en una feria en el Holstenwall de Hamburgo o el espectáculo «Hombre o máquina» al que asistieron juntos Janowitz y Mayer, en el que un joven, en aparente estado hipnótico, demostraba su fuerza física con distintos números mientras profería premoniciones al público⁶². Para Janowitz, la «intención subconsciente» de *Das Cabinet des Dr. Caligari* era «mostrar el omnipotente poder de un Estado inhumano»⁶³ e intentar parodiar la «creciente moda del psicoanálisis»⁶⁴. El guion terminado fue entregado a la productora Decla-Bioscop, dirigida por Erich Pommer (uno de los productores más poderosos del cine weimariano). La propuesta

⁶⁰ Kaes, A., (2009), pp.74-75.

⁶¹ Ibid, p. 74.

⁶² Kracauer, S., (1947), pp. 63-64.

⁶³ Scheunemann, D., (2003). *The Double, the Décor, and the Framing Device: One more on Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari*, en *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House, 1ªreimp., 2006, Nueva York. P. 126.

⁶⁴ Elsaesser, T., (2000), *Weimar Cinema and after: Germany's Historical Imaginary*. Routledge, 2ªreimp, 2008, Amsterdam. P. 61.

inicial de Pommer de que Fritz Lang dirigiera la película chocó con el compromiso adquirido previamente por el director vienés para el rodaje de la continuación de su exitosa *Die Spinnen: Der Goldene See* (*Las Arañas: El lago de oro*). Lang repitió a menudo cómo fue él el que le propuso a Pommer la idea de enmarcar la historia de Janowitz y Mayer con un prólogo y epílogo que convirtiera la historia de *Das Cabinet* en un relato dentro de un relato. Lejos de una voluntad contrarrevolucionaria, años después afirmaba Lang que la idea de una historia marco surgió de la necesidad de «evitar que el público quedara perplejo por la nueva concepción artística y darles la posibilidad de comprenderla desde el principio por medio del contraste de una escena “normal” y la siguiente en la que el estilo expresionista representa el distorsionado mundo del loco»⁶⁵. Finalmente, fue el alemán Robert Wiene (Breslavia, 24/04/1873 – París, 17/07/1938) el director elegido por Pommer. Buena elección para Kracauer, «dado que su padre, otrora famoso actor de Dresde, había enloquecido hacia finales de su vida, Wiene no estaba totalmente incapacitado para hacerse cargo del caso del Dr. Caligari»⁶⁶. Tras los cambios impuestos por Pommer, Wiene, con la versión final de la historia de Janowitz y Mayer y la ambientación de los expresionistas Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann logró el primer gran éxito internacional del cine alemán. A diferencia de otros filmes, afortunadamente podemos disfrutar de la versión completa de *Caligari*. Dado que el análisis posterior de la película va a obligar a reordenar lo que en ella acontece, conviene conocer en primer lugar el argumento y desarrollo de la misma.

El iris de la cámara se abre lentamente mostrando a la izquierda de la pantalla a dos hombres sentados en el banco de un jardín. Un hombre joven y moreno y un anciano, ambos elegantemente vestidos. Estáticos, algunas ramas del arbusto que crece

⁶⁵ Scheunemann, D., (2003), p. 146.

⁶⁶ Kracauer, S., (1947), p. 67.

por encima del banco y que caen por delante de la pareja dan cierta sensación de confinamiento. Alzando su mano derecha, el anciano parece aleccionar a su acompañante; en un cambio de plano, el iris enmarca su cara desencajada por el horror mientras habla quedamente: «Hay fantasmas... Están a todas partes en nuestro alrededor... Me han expulsado de mi casa y de hogar... Lejos de mujer e hijo». El primer intertítulo de diálogo de la película mantiene la forma de letra torturada de los títulos de crédito. En los intertítulos de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, las palabras sueltas, deformadas, los puntos suspensivos complementan la espasmódica actuación de los protagonistas, cuya gestualidad extrema permite casi “oír” lo que gritan y logran transmitir al celuloide toda la fuerza de la poesía expresionista. El anciano queda exhausto tras advertir a su joven acompañante. Sin embargo, éste tiene una vivencia aún más perturbadora que la del anciano con sus «fantasmas», pues como si de una aparición se tratara, se aproxima, lentamente, desde el fondo del jardín una mujer con un largo vestido blanco. El anciano mira horrorizado a ambos ya que el joven parece conocer a la espectral mujer. Ella, con la mirada perdida en el cielo, aparta las ramas que cubren a los dos hombres y pasa de largo perdiéndose por la derecha. «Es mi prometida», afirma el joven. Morena, con un delicado peinado que termina en largos tirabuzones, la prometida camina por el jardín como una sonámbula, caídos los brazos, su mirada y su marcha parecen estar dirigidos por algo que no podemos ver en la imagen y que probablemente emerja de su interior. El estado de ensoñación de la joven es dulce, su pequeña sonrisa contrasta con el gesto de horror del anciano y con el abatimiento creciente de su prometido. Éste tiene un relato «aún más extraño» que contar.

Este prólogo marca el inicio de la historia dentro de la historia: Todo lo que acontezca en los próximos sesenta minutos será el relato del joven interlocutor. El

recurso romántico de presentar la acción principal como el testimonio de un narrador, situando a éste en un marco temporal distinto que le permite analizar los hechos con perspectiva, refuerza la voluntad de transmitir un mensaje, una enseñanza. Será conveniente un resumen de la vivencia del protagonista para poder analizar posteriormente qué mensaje transmite el filme, aunque para que se ajuste mejor a los objetivos de este trabajo haya que reordenar temporalmente los alucinados recuerdos del protagonista.

Franzis (Friedrich Feher) sitúa la historia en «la pequeña ciudad» donde nació, sin dar aún el nombre, una abigarrada masa de casitas triangulares sobre una colina, enmarcadas de nuevo por el iris de la cámara. «La feria», en primer plano, por delante de la ciudad. Finalmente, mientras el anciano cae en un apaciguador sueño, el ánimo de Franzis se exalta progresivamente con sus recuerdos hasta proferir un «ÉL». Una figura con chistera y capa sube renqueante unas escaleras en la citada feria; la cámara permanece inmóvil mientras el desconocido (Werner Krauss) se acerca lentamente. Es un hombre de edad avanzada que camina apoyado en un bastón y que sujeta un voluminoso libro con su mano izquierda. Mira a través de sus anteojos directamente al espectador, mientras el iris del objetivo no nos permite ver nada más de la feria. Acto seguido, Franzis recuerda al último protagonista del drama, su amigo Alan (Hans Heinrich von Twardowski), siendo la última vez que veamos al narrador hasta el epílogo. Aunque la feria es el primer decorado netamente expresionista de la película, la habitación de Alan y los minutos en los que vemos al soñador personaje deleitarse con un libro nos permitirá familiarizarnos con el extraño decorado expresionista: sombras y luces violentamente pintadas sobre el suelo y las paredes, muebles extraños y habitaciones, pasillos, ventanas y puertas angulosas y desasosegantes. Entusiasmado por un folleto que anuncia la feria en la ciudad, Holstenwall, Alan trata de convencer a

nuestro narrador para que acudan (momento en el que conocemos el nombre de nuestro protagonista). Mientras tanto, el hombre presentado como “ÉL” recorre un pasillo de forma triangular, buscando entre los ángulos formados por las paredes. Con ademanes afectados conversa con un hombre que encuentra en la zona más cercana del plano, que nos sitúa en una especie de dependencia oficial a la que “ÉL” ha acudido para hacer una solicitud al secretario municipal. Tras sobornar al funcionario que le negaba el acceso al secretario, le entrega una tarjeta de visita que nos revela su nombre: «Dr. Caligari». En una habitación con varios oficinistas, el secretario escribe y dirige desde lo alto de una elevada silla, arrinconando al doctor Caligari con un violento «¡Espere!». Intentando dominar su furia hasta lograr la atención que precisa del funcionario, espera hasta que logra exponerle su petición: Obtener el permiso para montar una atracción en feria de Holstenwall. Encorvado y con la chistera en la mano, dibuja en el suelo con su bastón la forma poligonal del pequeño espacio que le solicita al altivo secretario. Esperando sorprenderle con el motivo de su atracción de feria, cuando Caligari anuncia con gesto misterioso que se trata de mostrar un sonámbulo, sólo logra la autorización desdeñosa del secretario, que sale rápidamente delegando el papeleo en uno de sus subalternos del fondo de la habitación. La mirada furiosa y la cara congestionada por el odio aún se dirigen hacia la zona por donde ha salido el funcionario aunque Caligari se encamine al lado de la habitación donde complete el trámite. Logrado por fin su objetivo, la feria ya atestada de gente y con las atracciones en funcionamiento recibe la visita del doctor, que pasea su mirada por los divertidos visitantes. Desde las cortinas que cubren un escenario emerge un decidido Dr. Caligari, agitando una campana con su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un bastidor. Cuando ha logrado que acudan un número satisfactorio de curiosos, despliega la tela que revela una pintura de su prodigiosa

criatura: «Pasen y vean, por primera vez en la feria... ¡Cesare el sonámbulo!». Así termina el primer acto.

El segundo acto comienza con la noticia del asesinato del secretario municipal y se nos muestra la escena del crimen: una habitación con una cama deshecha sobre la que está tendido el cadáver que no llegamos a ver y una ventana rota cuya forma afilada apunta al lugar del crimen. El objetivo cierra el diafragma sobre esa ventana y vuelve a abrirse, situándose de nuevo en la feria que ya conocemos, donde acaban de llegar Francis y Alan. Fatalmente animado por el discurso de Caligari, Alan convence a su amigo para entrar en el gabinete del Dr. Caligari (aquí Wiene intercala de nuevo el fotograma con el título de la película, incluido el logo de Decla). En lo alto del escenario, el Dr. Caligari vuelve a llamar la atención de aquellos que han decidido pasar a su gabinete. Tras una cortina espera el prodigio. El sonámbulo (Conrad Veidt) reposa en un ataúd colocado en vertical de tal manera que el público pueda contemplar los efectos del poder de Caligari. Cesare, rescatado del sueño se aproxima al borde del escenario, observado con un público estupefacto. El doctor les informa de los poderes de clarividencia que posee el sonámbulo y pide un voluntario para que Cesare haga uso de ellos. Es Alan quien se atreve a preguntar «¿Cuánto tiempo viviré?». «Hasta el amanecer» es la terrorífica respuesta del sonámbulo. Francis y Alan salen del gabinete pero el público se aproxima masivamente al escenario para lanzarle sus preguntas a Cesare.

Ya de nuevo en la calle, la pareja de amigos se encuentra con Jane Olsen (Lil Dagover). Su imagen dista mucho de la sonámbula que se nos presentó en el prólogo. Ambos la aman pero pactan no romper su amistad, independientemente de quien sea el elegido por ella. No es la decisión de Jane quien separa a los amigos sino el asesinato de Alan. Una sombra humana en la pared crece lentamente hasta alzarse amenazadora y

gigantesca con un cuchillo; el forcejeo y posterior asesinato sólo se nos muestra a través de la lucha de las sombras en la pared de la habitación.

Tras enterarse de la muerte de su amigo, el abatimiento inicial de Franzis deja paso a la indignación al recordar la profecía del sonámbulo. Cesare es el principal sospechoso y así se lo comunica a unos impávidos policías. Los gestos de Franzis han cambiado, sus ojos, su boca desencajada abandonan la técnica naturalista por una actuación plenamente expresionista, hasta el momento sólo apreciable en Caligari y Cesare. Su soliloquio le guía a la casa de Jane, un hogar de formas redondeadas y con una significativa tintura rosada que contrasta con los violentos escenarios en los que previamente se ha desarrollado la acción. Franzis le comunica al padre de Jane, el doctor Olsen (Rudolf Lettinger) sus sospechas de que es el sonámbulo del doctor Caligari el autor del crimen. El médico tranquiliza al pretendiente de su hija asegurándole que solicitará permiso judicial para poder examinar a Cesare. Ajeno a todo, Caligari prepara una comida pastosa en una sartén para su sonámbulo. Sienta el cuerpo rígido en su ataúd y le ordena que vaya abriendo la boca para tragar el contenido de la cuchara. Interrumpido por la llamada en la puerta, esconde de nuevo a su criatura en el ataúd y recibe a la inesperada visita: Franzis y el Dr. Olsen. Aunque inicialmente se niega al examen que le reclama su colega, Caligari permite que explore al sonámbulo. Con atuendo similar pero no tan raído como el de Caligari, Olsen es incapaz de lograr que Cesare salga de su profundo trance. Satisfecho con su superioridad, Caligari se niega a colaborar y se libra definitivamente del interrogatorio cuando los investigadores son informados de que se ha capturado a un sospechoso de los crímenes (un imitador del estilo de Cesare que no llega a consumir su intento de robo y asesinato).

Inquieta por la tardanza de su padre, Jane acude a la feria en su busca. Allí todo está desierto y sólo la recibe Caligari. Éste, al caer en la cuenta de que es la hija de su rival, la invita a pasar a su gabinete para mostrarle algo sorprendente. Sin la solemnidad mostrada ante el público de la jornada anterior, Caligari revive al sonámbulo con gestos juguetones y lascivos. Jane huye horrorizada ante la mirada del ser que hasta hace unos pocos segundos parecía ser un cadáver.

Ya de noche, convencido de la culpabilidad de Cesare y su amo, Franzis monta guardia junto a la ventana del carromato de Caligari. Allí, el sonámbulo reposa en su ataúd y Caligari parece haberse quedado dormido, sentado a la cabecera del ser inmóvil. Sin embargo, en ese mismo instante, la estilizada figura negra que ya conocemos, recorre amenazadoramente una pared, como si de una sombra se tratara, rompe una ventana y recorre lentamente la distancia que le separa de la cama de Jane. Cesare parece estar sumido en un profundo trance, sus gestos son los propios de un autómatas. Cuando alza el brazo derecho para apuñalar a la joven, su gesto cambia de repente, parece más despierto que nunca, como si su propio deseo contrarrestara las instrucciones con las que partió del carromato de Caligari. En lugar de asesinarla, rapta a la muchacha y carga con ella por los tejados de Holstenwall, perseguido por los criados de la casa Olsen. Finalmente, al llegar a campo abierto, ha de soltar a su presa para lograr escapar y se derrumba entre árboles y arbustos de formas afiladas, como si callera de nuevo en su profundo sueño. Sueño como el que muestra ¿el otro? Cesare que Franzis no ha dejado de vigilar en toda la noche.

Los Olsen intentan recuperarse de la agresión, el médico vela a su hija, sumida en un estado de trance que nos devuelve la imagen de Jane del principio de la película. Al reconocer a Franzis, un grito desgarrador parece devolver la consciencia a la mujer: «¡Cesare!». Su pretendiente se niega a aceptar la acusación: ha estado vigilando al

sonámbulo toda la noche, no puede ser él pero Jane no tiene ninguna duda. Tras el aparente despertar, la muchacha vuelve a sumirse en su extraño estado bajo la mirada impotente de su padre. De nuevo Franzis acude a la comisaría para intentar movilizar a los policías. Quiere creer en Jane pero la posibilidad de que el sospechoso se haya escapado le obliga a pedir a los guardias que le muestren al preso. La imagen del reo encadenado (Rudolf Klein-Rogge) le obliga dolorosamente a investigar qué ha fallado en su noche de vigilancia. Acompañado por los dos guardias y un superior, se personan en la casa de Caligari con el fin de resolver el misterio. Un doctor Caligari asiste aterrorizado al descubrimiento de su ardid: durante toda la noche, el ataúd ha estado ocupado por un muñeco con la apariencia de Cesare. El siniestro doctor huye por las mismas veredas que minutos antes vimos atravesar al sonámbulo. El hasta entonces renqueante viejo deja atrás a sus perseguidores y logra refugiarse en un edificio. El cartel de entrada reza «Psiquiátrico» (*Irrenanstalt*) y hace que todo encaje aparentemente en la mente del desconcertado Franzis. Acompañado por un celador, espera en el patio la llegada de los médicos para preguntarle si alguno de sus internos se hace llamar “Doctor Caligari”. Al no existir ningún enfermo con ese nombre, le invitan a preguntar al director del establecimiento que acaba de llegar. Del patio del psiquiátrico pasan a un nuevo pasillo expresionista, una puerta triangular da paso al despacho del director. Custodiado por un esqueleto completo en bipedestación y sepultado por una montaña de libros que ocupan el suelo y su escritorio, el director levanta lentamente su cabeza, como despertando de la hipnótica lectura de un grueso libro; su cara nos resulta conocida: el director del sanatorio es el doctor Caligari.

Un desesperado Franzis intenta convencer a los compañeros del director de que “él” (de nuevo) y no otro es el doctor Caligari. Mientras tanto, Caligari/Él duerme. Ahora, agitado y en decúbito supino hace pensar si el aparente sueño en la silla junto al

maniqué no era más que un gesto de concentración mientras dirigía desde la distancia las acciones del sonámbulo. De nuevo en el despacho, Franzis y tres médicos buscan pistas entre los libros del director. La clave está en el armario que custodia el esqueleto, allí reposan dos gruesos volúmenes. El primer libro, *Somnambulismus*, impreso en 1726 por la Universidad de Upsala y que detalla las andanzas de un místico de principios de siglo que aterrorizó las ciudades del norte de Italia con una serie de asesinatos perpetrados por un sonámbulo controlado por él mismo, da las claves científicas de la disciplina en la que es, según uno de sus subalternos, especialista el director. El segundo es el diario del doctor Caligari, donde detalla sus avances científicos y relata el anhelado encuentro con un nuevo ingreso en su sanatorio: un sonámbulo natural. De aquí nace un nuevo bloque de recuerdos integrado en la narración de Franzis. Asistimos a la progresiva pérdida de razón del director, absorbido por sus libros y por el estudio del nuevo paciente. Cercano a alcanzar la gloria, el alienista rasga un antiguo volumen sobre el sonámbulo, ya puede conseguir los datos de primera mano, tiene el conocimiento y la herramienta principal para alcanzar el conocimiento pleno, para convertirse en Caligari.

El sexto y último acto comienza con la imagen de los desolados compañeros del director y el agotado Franzis que es quien les ha leído el diario del alienista. Desorientados, una sorpresa orienta sus pasos: un trabajador del centro les informa de que han encontrado al sonámbulo en el campo. El director/Caligari se derrumba ante el cuerpo inerte de Cesare e intenta estrangular al subalterno que ha permitido la investigación de Franzis dentro de sus dominios. Reducido por el grupo de médicos y asistentes, el director es contenido con una camisa de fuerza y arrojado a un camastro que recuerda a la celda del ladrón imitador de Cesare. Jadeante y con la mirada perdida, el otrora amenazador Caligari se retuerce en su cautiverio.

«Y desde aquel día el loco no ha abandonado la celda». De nuevo en el jardín del comienzo, Franzis da con esta frase por finalizado el relato de su extraña experiencia. Se levantan para resguardarse del frío y se dirigen a un escenario que ya conocemos: el patio del sanatorio. Poblado de extrañas figuras, a primera vista hay dos que conocemos: Jane coronada con una diadema, se encuentra sentada en un trono justo donde convergen las líneas de luz pintadas en el suelo. Cerca de ella, de pie y con gesto soñador, el que parece ser Cesare acaricia una flor. Son los más estáticos entre toda una maraña de alienados: hombres con gestos grandilocuentes, un barbado loco que lanza una amenazadora diatriba a la nada, una melancólica dama que toca un piano imaginario. Franzis le presenta a Cesare a su acompañante; la idea de que si se le despierta morirá espanta al anciano que abandona a un Franzis hundido en sus pensamientos, de los que sólo sale para rendirse ante Jane y pedirle matrimonio. Con gesto dramático, la muchacha lo rechaza aduciendo que las reinas no pueden elegir siguiendo a su corazón. La extraña respuesta parece hacer preguntarse a Franzis en qué extraño lugar se encuentra. Horrorizado contempla la figura que baja por las escaleras del arco central que da al patio: Elegantemente vestido, cuidadosamente peinado y con gesto amable y sonriente, el mismísimo Caligari pasa a saludar a los internos del sanatorio. Desesperado, Franzis intenta estrangularlo para convencer al resto de que es el director el verdadero loco, él es Caligari. Con los papeles invertidos, ahora son los asistentes los que contienen a Franzis y lo arrojan a la habitación. Ese arrebató parece haber hecho reflexionar al director, que saca de su chaqueta unos anteojos que ya conocemos. Sujetando suavemente al agitado, con la mano izquierda su barbilla y con la derecha la cabeza por la región parietal, dirige su mirada a los desquiciados ojos del loco, logrando que este se apacigüe y se deje caer en el camastro sin oponer resistencia. En primer plano, el director se quita las lentes y reflexiona sobre lo sucedido. El

estallido de Franzis le ha revelado el contenido de su delirio, la identificación del alienista con el místico Caligari. Con el iris cerrándose sobre su gesto reflexivo y aislando su cara del resto de la escena, el pensativo director asegura haber encontrado por fin la manera de curar al paciente.

I.2.2. El magnetizador en Weimar

«Tiene el olor de la carne podrida. Deja un gusto de cenizas en la boca», «el primer intento significativo para la expresión de una mentalidad creadora por la vía cinematográfica»⁶⁷. La crítica nacional e internacional se rindió a la obra de Wiene. Estrenada en el Marmorhaus de Berlín el 26 de febrero de 1920 y tras cuatro semanas en cartel, volvió de nuevo a proyectarse en abril del mismo año. Mostrada inicialmente en noviembre de 1921 en París, su estreno comercial la mantuvo tres meses en cartel en la primavera de 1922. París abrió las puertas a su distribución por toda Europa. Previamente había conquistado al público intelectual de Nueva York en abril de 1921 en el Capitol Theater. Su proyección iba precedida por una pequeña pieza teatral en la que un tal doctor Cranford recordaba haber tratado al joven Franzis según los hechos que describía la película que comenzaba a continuación⁶⁸. Horror y fascinación fueron las sensaciones predominantes entre los críticos de la época. El propósito de denuncia de Janowitz y Mayer quedó tergiversado para el público por la impactante propuesta estética expresionista y (para Janowitz), por el impuesto prólogo y epílogo: lejos de reforzar la verosimilitud del relato de Franzis, los añadidos asfixian la acción principal y la reducen al delirante relato de un loco. Para el periódico socialdemócrata *Vorwärts*:

⁶⁷ Kracauer, S., (1947), p. 11.

⁶⁸ Sánchez-Biosca, V., (2004), *Cine y Vanguardias Artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, 2008, Barcelona. Pp., 35.

«Este film es también moralmente invulnerable en cuanto despierta simpatía por los enfermos mentales y comprensión por la sacrificada actividad de los psiquiatras y enfermos»⁶⁹. El éxito de *Caligari* arrastró consigo a la labor de los expresionistas, revitalizando su producción gracias a la publicidad adquirida por el filme pero también robándole parte del sentido de su agresiva imagen: el neo-primitivismo que buscaba la manifestación de los estratos más profundos del alma humana por medio de violentos trazos y fraseos, colores reinterpretados y una expresividad corporal que mostraran fielmente los pensamientos de sus protagonistas en cualquiera de las disciplinas artísticas, fue asimilado a la expresión artística de la locura. Es por ello que el término que acuñaron los franceses para referirse a los logros de la película, *Le caligarisme*⁷⁰ resulta más apropiado para referirse a la enorme influencia del filme de Wiene. Aunque lejos de ser el primer filme de la joven República (1920), *Das Cabinet des Dr. Caligari*, sigue siendo generalmente considerada la película inaugural del cine de Weimar y la mejor representación de la *Kultur* la nueva Alemania surgida tras la derrota.

Más allá de la interpretación fallida del mensaje, la aceptación por crítica y público y el consiguiente interés de los productores por la moda expresionista (Pommer afirmaba que el interés por los «estilizados filmes» de telas pintadas radicaba en lo barato de su producción y en el probable éxito de taquilla⁷¹) supusieron la progresiva pérdida de identidad del movimiento vanguardista. El cinematógrafo ofrecía la posibilidad de poner al alcance de las masas producciones dignas de un avalado Max Reinhardt (el director *Deutscher Theater*) pero con una hasta entonces desconocida capacidad de difusión. Sin embargo, el éxito de la fórmula no volvió a repetirse con el

⁶⁹ Kracauer, S., (1947), p. 72.

⁷⁰ Andriopoulos, S., (2009), *Suggestion, Hypnosis, and Crime. Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920)* en Isenberg, N., (2009), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, 1ªed., 2009, Nueva York. P.16.

⁷¹ Elsaesser, T., (2000), p. 26.

increíble éxito de *Caligari*. Ni el propio Wiene supo trasladarlo a sus posteriores películas de marcado corte expresionista: *Genuine* (1920) y *Raskolnikow* (1923, adaptación de *Crimen y Castigo* de Fiodor Dostoievski). Tampoco las producciones más radicales lograron la aceptación de *Caligari*; *Von morgens bis mitternachts* (*Desde el amanecer a la medianoche*) de Karlheinz Martin (1920), realizada en la misma fecha que el filme de Wiene, profundiza en la propuesta expresionista de una forma tan extrema que no logró alcanzar un estreno comercial en Alemania, tan sólo pases privados, siendo Japón el único lugar donde se proyectó (con cierto éxito) en 1922.

Continuando la línea del trabajo, en su monumental *Sombras de Weimar*, Vicente Sánchez-Biosca reflexiona así antes de comenzar el estudio de *Caligari*:

Das Cabinet des Doktor Caligari pertenece ya al mito. En él se ha visto emblemáticamente representado el profundo sentir demoníaco de un pueblo, sus oscuros deseos y sus eternas frustraciones. Mucho más que cualquier otro film de la Alemania de Weimar, *Caligari* es para los historiadores una metáfora irreductible de estos años. (...) Estaríamos asistiendo pues, a la fundación de un cine vanguardista, metáfora honda del pueblo alemán, modelo de una colaboración interartística y pieza de museo para sociólogos, psicoanalistas y demás⁷².

El análisis historiográfico de *Caligari* ha generado un ingente número de publicaciones que pueden llegar a desalentar a quien se acerca por primera vez al análisis del filme de Wiene. Los estudios fundacionales de Kracauer y Eisner no comenzaron a ser cuestionados hasta la década de los 70 del pasado siglo, y aún hoy son el punto de inicio de cualquier estudio de la producción cinematográfica weimariana. El grito de denuncia del guión de Janowitz y Mayer, parcialmente silenciado por los denostados prólogo y epílogo langianos ha quedado como una metáfora del nacimiento de la República de Weimar, la historia de una revolución sanguinariamente traicionada

⁷² Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Verdoux, 1ªed. 1990, Madrid. P. 111.

por sus correligionarios⁷³. Como se detalló en la introducción, *De Caligari a Hitler* nace en un momento en el que la lucha contra el nazismo recluta todas las fuerzas disponibles, incluyendo las de la cultura. El misterioso manuscrito de Hans Janowitz entregado a Kracauer se suma a la noble causa, pero igualmente cae víctima del sesgo de memoria del investigador, en este caso, en el ejercicio de autojustificación que el guionista hace de la voluntad original de su obra. Varias décadas después aparecía el guion original de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, confirmando la imposición de un prólogo y un epílogo sobre el relato de Franzis, pero no como añadido, sino sustituyendo a los ya existentes⁷⁴. En la historia entregada por Janowitz y Mayer a Pommer, Franzis y Jane, felizmente casados reciben a unos invitados en su casa. Desde la ventana de su hogar, Franzis ve pasar una caravana de gitanos que le sumerge en un estado de ensoñación y recuerdo de su aventura pasada. Animado por sus invitados narra lo sufrido junto a Jane, no sin antes evocar una nueva imagen, la de una placa colocada por los ciudadanos de Holstenwall en el lugar en el que estuvo el carromato del feriante Caligari y con el siguiente texto: «Aquí estuvo el Gabinete del Dr. Caligari. Paz para sus víctimas. Paz para él».

Esa (inédita) muestra de piedad por parte de los guionistas hacia la figura del doctor Caligari refuerza algunos aspectos reconocibles en el tramo final de la película. En su intento de denunciar el desmedido poder de los médicos militares alemanes y austriacos durante la Primera Guerra Mundial y su asimilación como parte de las autoridades que llevaron a los ciudadanos a morir en el frente, *Das Cabinet des Dr. Caligari* muestra un retrato de la locura más allá de la del delirante narrador: nos convierte en testigos del proceso de traición contra los valores médicos y analiza las

⁷³ Para una detallada (aunque excesivamente efusiva) investigación de la Revolución de 1918: Haffner, S., (1979), *La Revolución Alemana de 1918-1919*. Inédita Editores, 1ªed., 2005, Barcelona.

⁷⁴ Scheunemann, D., (2003), p. 145.

posibles causas de la misma. El personaje de Werner Krauss nos remonta a la decimonónica figura del burgués diabólico, el médico con doble identidad que bajo su apariencia respetable, alberga un monstruo obsesionado con el poder. El alienista, en su búsqueda del dominio absoluto del sonambulismo, sucumbe a un estado de locura fruto de su extenuante investigación: su consagración no está dirigida a la curación, sino al dominio de la técnica. Con la llegada del sonámbulo Cesare a su clínica, el monomaniaco doctor tiene la oportunidad de, por fin, dejar de estudiar al místico Caligari y *ser* Caligari. La pérdida de contacto con la realidad por la quijotesca obsesión por los textos científicos, convierten a Caligari en merecedor del castigo de los que osan sobrepasar los límites éticos de la ciencia.

La “modernidad” de *Das Cabinet* con respecto a sus contemporáneas se debe en parte a la reinención del lenguaje cinematográfico establecido, huyendo de la estricta linealidad con escenas cortas que nos devuelven repetidamente a escenarios ya conocidos (la feria, la comisaría, el psiquiátrico) guiados por cortantes intertítulos. Uno de los puntos culminantes del filme es la analepsis en la que Franzis, auxiliado por los ayudantes del director, nos hace partícipes del proceso de alienación de Caligari. Este *flashback* acentúa la sensación de horror, la vivida por Franzis y el espectador que confirma las sospechas del investigador y por el equipo de médicos que tiene que admitir que su superior, bajo la apariencia del imponente hombre de ciencia, oculta un sádico homicida. *Du musst Caligari werden!* rezaban los misteriosos carteles pegados en las calles de Berlín para promocionar el film. Sin más referencias, emplazaban al ciudadano a asistir al Marmorhaus el 26 de febrero de 1920. La obligación de convertirse en Caligari, el último impulso hasta la pérdida definitiva de la razón, del autocontrol. De las columnas de libros esparcidos por el despacho del director, es *Somnambulismus*, el libro editado por la Universidad de Upsala en el siglo XVIII el que

Caligari protege escondiéndolo junto a su diario en un mueble oculto tras un esqueleto, como si la representación de la Muerte lo custodiara. El libro sagrado de la especialidad del alienista, el que presumimos que le ha hecho perder definitivamente la razón nos brinda la explicación a los angustiosos sesenta minutos previos:

El Gabinete del Dr. Caligari. El año 1703, un místico de nombre Dr. Caligari acudió a las ferias de las pequeñas ciudades del norte de Italia con un sonámbulo llamado Cesare y durante meses sembró el pánico, ciudad a ciudad con asesinatos cometidos siempre en las mismas circunstancias induciendo a un sonámbulo al que había sometido por completo a su voluntad a ejecutar sus extravagantes planes. Mediante un muñeco que reproducía fielmente a Cesare y que introducía en la caja de un Cesare ausente, el Dr. Caligari supo alejar del sonámbulo cualquier sospecha de culpabilidad.

No se nos ofrecen las motivaciones del místico Caligari para matar, la razón de sus «extravagantes planes». El Caligari de Holstenwall asesina a través de Cesare como parte de un experimento, recreando de las condiciones que detalla el libro de Upsala (las ferias, el método para exculpar al sonámbulo...). Sigue dirigiendo el psiquiátrico mientras desaparece para explorar los límites de los conocimientos adquiridos, las posibilidades del sonambulismo. Lo que en un principio debió de tratarse de un medio de curación, pasa a ser para el obsesionado médico su razón de ser. El aspecto externo sigue siendo el mismo, los compañeros no le impiden el paso cuando llega huyendo, perseguido por Franzis y la policía, de hecho, Caligari se permite esperar sentado en su despacho, embebido en la lectura de sus libros de los que emerge para fijar la vista en quien osa entrar su despacho para acusarle de los crímenes. El secretario municipal que menosprecia el motivo de su solicitud, el incauto Alan que le ofrece una oportunidad para demostrar el poder de clarividencia de su criatura y la hija del médico que osa desafiar su ciencia son las víctimas que Caligari elige, con funesto resultado para las dos primeras. Una vez que sabemos hasta dónde es capaz de llegar, el segundo volumen

oculto en el mueble, *Mi diario*, debería darnos una explicación detallada del proceso mental sufrido por el alienista. A diferencia del anodino diario del doctor Hart, el diario del doctor Caligari nos regala los intertítulos más desgarradores de la película, el testimonio del deterioro del médico:

12 de Marzo. ¡Por fin!... ¡Por fin!... Hoy me han comunicado el ingreso de un sonámbulo.

Tras el escritorio, como encadenado a dos pilas de libros mientras lee otro, el director es informado por un asistente del ingreso del sonámbulo. Werner Krauss se levanta tembloroso de su asiento, en un esfuerzo por mantener la compostura, mete su mano derecha bajo la abertura del cuello de su levita y se acerca erguido al enfermo. El joven cataléptico reposa en una camilla, aparentemente inerte pese a la manipulación a la que un definitivamente loco Caligari le somete tras haber echado a sus subordinados. Grita, remarca frases del libro que trae desde el escritorio como confirmando al sonámbulo su condición.

Tarde. El deseo... el ansia implacable de mi vida ¡se sacia!... ¡Ahora resolveré el secreto psiquiátrico de aquel Caligari! ¡Ahora averiguaré si es verdad que se puede obligar a un sonámbulo a cometer acciones que jamás consumaría estando despierto, de las que abominaría...Si es verdad que se puede inducir al durmiente incluso a cometer un asesinato.

Jadeante tumbado sobre los libros que inundan el escritorio, la mirada desquiciada de Caligari intenta asimilar los últimos restos de conocimiento. «Obsesiones» es el intertítulo que abre la escena en la que asistimos a la pérdida de razón del alienista. Entre estertores que marcan la transformación, la locura de Caligari, éste afirma:

Tengo que saberlo todo... tengo que penetrar en el secreto. Tengo que ser Caligari.

El tinte azul de la escena en el jardín del psiquiátrico muestra que es de noche cuando Caligari sale de su despacho estrechando entre sus brazos el arrugado libro. Entre árboles espinosos aparece en sobreimpresión la frase que percibe constantemente en su mente: «Tú tienes que convertirte en Caligari». En un número y tamaño crecientes, la frase que le arrastra a la locura le cerca el paso y le esquivo al mismo tiempo cuando el médico intenta aferrarla con su mano libre. Krauss grita desesperado y huye entre los árboles.

Siguiendo el sistema de análisis propuesto por Sánchez-Biosca⁷⁵, *Das Cabinet des Dr. Caligari* es un claro representante del modelo hermético-metafórico. Escenas como las descritas previamente presentan una hipertrofia del significante plástico, los planos son cerrados, similares a pinturas y en el tiempo que dura la escena el director nos da una información concreta, cerrada. El ritmo del montaje se basa en una sucesión de dichos planos cerrados, semejantes a pinturas⁷⁶, de ahí la sensación de sucesión de cortes que genera la visualización de *Caligari*. El encadenamiento de escenas cerradas en sí mismas, herméticas, genera violentos cambios en la apariencia de las escenas («enunciación delirante»), provocando una sensación de extrañeza e incomodidad en el espectador («vivencia de inestabilidad», «vacío-siniestro», que ha de desentrañar el mensaje propuesto en cada una de ellas. La mayor parte de los filmes de la primera época de Weimar, de corte expresionista o no (el modelo de Sánchez-Biosca tiene la capacidad de poder englobar en un mismo conjunto estilos tan dispares pero con una voluntad común), hasta el nacimiento de la *Neue Sachlichkeit*, se desarrollan en el ámbito de lo metafórico, donde el significado de la pantalla se transmite por «contagio y desplazamiento». La voluntad catártica del relato de Janowitz y Mayer, parapetada tras

⁷⁵ Sánchez-Biosca, V., (1990), pp. 51-54.

⁷⁶ Máximo representante del modelo hermético-metafórico, F.W. Murnau y su dirección cinematográfico-pictórica sobrepasan los objetivos de este trabajo, aunque parte de este capítulo deba mucho a la lectura de Berriatúa, L., (1990), *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*. Filmoteca Española, 1ªed., 1990, Madrid.

un conjunto de analogías de sus vivencias y sentimientos, obliga a que se estudie el posible origen de dichas metáforas. La experiencia de Mayer como soldado enfermo ha generado varias hipótesis que señalan directamente a los médicos militares de los imperios alemán y austro-húngaro.

Janowitz explica a través de Kracauer⁷⁷ que la elección del nombre del protagonista, el «psiquiatra modelado sobre el archienemigo de Mayer durante la guerra», el doctor Caligari, fue extraído de un libro de cartas de Stehdhal. Éste, a su llegada del frente, refiere haber conocido en la *Scala* de Milán a un oficial llamado Caligari. La fascinación de los alemanes por la cultura italiana envuelve al ficticio místico Caligari en un aura de ciencia arcana (en el otro modelo médico que cierra el bloque, el doctor Mabuse, lo desconocido se presentará con reminiscencias orientales). Los guionistas imaginaron la puesta en escena de su pesadilla siguiendo los patrones diseñados por el ilustrador bohemio Alfred Kubin, finalmente desestimado por Pommer y Wiene, así como la idea de que Caligari se asemejara físicamente a Arthur Schopenhauer. Tras asistir a la versión definitiva de *Das Cabinet*, la doble cara de reputado alienista y feriante-hipnotizador del personaje de Werner Krauss ha supuesto que en varias publicaciones Caligari sea considerado un sosias de Jean Martin Charcot⁷⁸. En su influyente libro, Anton Kaes incluye el esbozo de Charcot que Sigmund Freud hace en una carta a su prometida, donde detalla la impresión que le produjo su primer encuentro en 1885 con el *Napoleón de la Neurosis*: «un hombre alto de cincuenta y ocho años, luciendo una chistera y con oscuros, extraños anteojos (...) largos mechones de cabello situados detrás de las orejas, correctamente afeitado, rasgos muy expresivos con prominentes labios carnosos». A falta de los anteojos que posteriormente se colocará para hipnotizar al desdichado Franzis, el venerable director

⁷⁷ Kracauer, S., (1947), p.65.

⁷⁸ Kaes, A., (2009), p. 63, e Isenberg, N., (2009), p. 17.

del psiquiátrico que descende las escaleras hasta el patio en el epílogo de *Das Cabinet* nos muestra la imagen pública y respetable del alienista; su gesto amable y su pelo estirado hacia atrás recuerda aquí más que en el resto del filme a las fotografías del neurólogo francés. La búsqueda de la analogía entre el Caligari feriante y el Charcot de las *Leçons du mardi* cuadra más en el significado implícito de la escena que en la apariencia. El orgulloso *showman* ataviado con la sucia capa, los guantes y la chistera raída se anticipan a personajes posteriores como el Sandor Weltmann de la segunda parte de *Dr. Mabuse* de Fritz Lang o el ilusionista Cipolla de *Mario y el mago* de Thomas Mann. Deudor de los descubrimientos de Charcot y conocedor de la importancia de la puesta en escena para propiciar los poderes de sugestión, Max Nonne y sus 1.600 soldados tratados durante la Gran Guerra deberían ser el modelo real del alienista de la película de Wiene. Sin embargo, el éxito internacional de *Das Cabinet des Dr. Caligari* sobrepasa a la historia nacional alemana, y es Charcot el que, casi tres décadas después de su muerte, sigue siendo la figura de referencia para todo aquello relacionado con el hipnotismo.

Más allá del razonable parecido físico, las *Lecciones sobre la Histeria Traumática* de Charcot sirven de referencia médica y sociocultural para construir la imagen del alienista que maneja a su antojo la voluntad del sonámbulo:

... conciencia está deprimida, la sensibilidad a las impresiones comunicadas se encuentra, por el contrario, exaltada. Por consiguiente, viene a ser fácil entrar en relación, por procedimientos muy diversos, con la persona hipnotizada. Si se le presenta con insistencia un objeto, la simple vista de éste despertará en ella cierto número de ideas en relación con la naturaleza del objeto, y estas ideas se objetivarán fatalmente de algún modo, bajo la forma de actos correspondiente; o también, si por gestos significativos se figura en el espacio, ya un objeto, ya un animal, estos objetos imaginarios tomarán a los ojos de la hipnotizada una existencia real (...); por último, y de una manera más perfecta aún, la

sugestión podrá efectuarse por medio de la palabra, ya sola, o ya, todavía mejor, asociada a los gestos. Creo, señores, que esto será bastante para recordaros de un modo muy general cuáles son, en el período sonambúlico, los grandes caracteres de los fenómenos de la sugestión hipnótica, y cómo en éste terreno nuestro poder apenas encontrará límites, porque, en realidad, podemos hacer variar nuestra acción hasta lo infinito⁷⁹.

Desde el escenario, un exultante Caligari atrae al público agitando una campana y al grito de un intraducible «*Herrrrreinspaziert!*» (equiparable al clásico «¡Pasen y vean!» de feriante) relata a la creciente multitud de curiosos el prodigio que oculta la cortina:

¡Pasen y vean! Por primera vez en la feria... ¡Cesare el sonámbulo! [Interludio con la escena del crimen del secretario municipal] ¡Pasen y vean! Cesare, la maravilla. Tiene 23 y duerme desde hace 23 años sin interrupción. Noche y día... Cesare resucitará ante sus ojos de la catalepsia... ¡pasen y vean!

Tras la cortina, oculto en un deforme ataúd, el joven de 23 años se nos presenta en su estado cataléptico. El sonámbulo del diario de Caligari, una vez que éste ha logrado entablar una poderosa relación hipnótica, no necesita más que la voz del alienista para salir de su letargo (estado que probablemente Caligari haya logrado controlar y provocar por medio de la sugestión, al igual que Charcot con los síntomas histéricos en sus pacientes de ambos sexos):

Cesare, ¿me oyes? Cesare, yo te llamo... yo, el Dr. Caligari... tu Amo y Señor... despierta unos instantes de tu oscura noche.

El desasosegante, por sincopado, ritmo de la película parece detenerse cuando de las acciones de Cesare se trata. El insoportable avanzar desde la ventana rota hasta el lecho de Jane, viene precedido por el primer plano de la cara de Conrad Veidt emergiendo de la «oscura noche», 36 largos segundos en los que el maquillado rostro

⁷⁹ Charcot, J.M. (1887), p. 101.

del aparentemente muerto cobra vida y se desencaja en una espantosa mueca de atención. La actuación casi naturalista del resto de personajes choca con la claramente expresionista de Kraus y Veidt: Caligari y Cesare se integran de forma natural en el angustioso decorado expresionista. Tres años antes, en 1917, el vienés Gustav Meyrink describe en *La noche de Walpurga*⁸⁰ cómo el actor Zrcadlo, de aspecto «un tanto intimidatorio», y en estado de reposo, «el color amarillento, como de pergamino, que tenía su piel destacaba aún más y hacía resaltar sus ojos hundidos como un par de cerezas oscuras y podridas». Rodeado de curiosos en la taberna, el médico imperial protagonista de la novela es testigo de cómo al abrir los ojos, al actor/sonámbulo «se le transfiguraba la cara en una máscara mortuoria» de terrorífica expresión. La exploración a la que somete al Zrcadlo nos remite a la aproximación de Caligari al recién traído sonámbulo: «el hombre no se inmutó, igual que un cadáver que estuviese de pie». Aunque en el más de medio minuto que Conrad Veidt emerge de las tinieblas sólo vemos su rostro, la activación del resto del cuerpo podría equipararse a la del despertar del actor ante las órdenes del médico imperial:

Lo asió del brazo, que colgaba mortecino, por la muñeca: entonces, un latido (si es que realmente era eso lo que había sentido y no algo fruto de su imaginación) tan tierno y lento que parecía el más lejano eco de la oscilación del péndulo de un reloj en la pared que la propia vida. Uno, D-dos, T-tres, C-cuatro: como mucho tendría quince pulsaciones por minuto. (...) De repente, el pulso del actor comenzó a acelerarse, pasando de quince pulsaciones a ciento veinte. Entonces, respiró tan fuerte que el aire le salió por la nariz siseando. Como si una invisible presencia flotando en el ambiente se hubiese introducido en el actor, repentinamente los ojos le brillaron sonriendo inocentemente al médico.

Existe algo más que el gusto por los ambientes macabros en la vuelta al Romanticismo que nos trae *Das Cabinet des Dr. Caligari*. La pretendida denuncia de

⁸⁰ Meyrink, G., (1917), *La noche de Walpurga*, El Nadir Ediciones, 1ªed., 2012, Valencia.

Janowitz y Mayer contra la «moda del psicoanálisis» sólo es explícita en la frase final del médico tras hipnotizar al agitado Franzis: «¡Por fin comprendo su locura! ¡Me toma por el místico Caligari! ¡Y ahora también sé cómo curarlo!». El iris enmarcando el rostro del alienista y oscureciendo el resto de la escena no genera tranquilidad alguna. Son los rasgos del demoníaco hipnotizador. El imaginario alemán recuperado más de un siglo después trae consigo una ciencia más arcana y alemana que el hipnotismo de Jean Martin Charcot. La aceptación de las tesis del francés por parte de la Académie des Sciences en 1882, supuso, en palabras de González de Pablo⁸¹, que

El viejo magnetismo quedó asimilado y racionalizado por el hipnotismo, pero también encauzado y encorsetado (aunque no fueron pocas las veces que asomó por las costuras de un traje a veces demasiado ajustado).

Y es que, la metáfora definitiva, el modelo que los vanguardistas expresionistas emplean para dar forma la figura del médico militar de la Gran Guerra es la del magnetizador. Junto a las resonancias literarias de Goethe y Cervantes, el personaje del Dr. Caligari reúne características del mesmerista de *El Magnetizador* y el Coppelius/Coppola de *El hombre de la arena*, dos de las creaciones más famosas de E.T.A. Hoffmann. El drama de la locura y pérdida de noción de la realidad provocada por los libros, el pacto diabólico para lograr convertirse en la figura deseada, la relación del médico con el sonámbulo, la pérdida de la identidad y la búsqueda del *yo* en forma de comunión con la Naturaleza suponen que la identificación *Das Cabinet des Dr. Caligari* con el espíritu del Romanticismo alemán vaya mucho más allá de una mera estilización macabra de las figuras y los ambientes.

Sin disponer de los datos suficientes, resulta muy aventurado afirmar que la relación del enfermo Carl Mayer con los psiquiatras militares austriacos incluyera algún

⁸¹ González de Pablo, A., *El hipnotismo, el triunfador vencido*, en Montiel, L., González de Pablo, A., (coords) (2003), p. 193.

tipo de terapia hipnótica, ha quedado descrito cómo usar la metáfora de un hipnotizador para referirse al conjunto de alienistas va mucho más allá de la licencia poética. Pese a las giras internacionales en la postguerra y su participación en el grupo de médicos encargados de tratar a Lenin, no hay referencias de que Max Nonne llegara a convertirse en la encarnación del hipnotizador en el imaginario alemán de Weimar. El interés de la comunidad científica alemana por el hipnotismo no era comparable al de las décadas previas, pero seguía presente en pleno 1914⁸². Publicaciones como *Zeitschrift für Hypnotismus*, fundada en 1892 por el psiquiatra berlinés J. Grossmann y posteriormente editada por Auguste Forel y Oskar Vogt, hicieron de Alemania el centro de referencia para la investigación sobre el hipnotismo, frente a un decreciente interés por parte de los franceses⁸³. Dado que médicos como Nonne o Kraepelin practicaron la hipnosis en el inicio de sus carreras y la abandonaron en las décadas posteriores como vía terapéutica, no es de extrañar el efecto que les causaría descubrir que la solución a la epidemia de la neurosis de guerra fuera volver a transformarse en (como era conocido Kraepelin entre la población local tras aplicar sus técnicas hipnóticas en Dorpart en 1888) un «médico milagroso»⁸⁴. En la mixtura personal que Nonne realiza de las teorías y las técnicas de las escuelas de la Salpêtrière y Nancy, predomina la idea aprendida del propio Bernheim: los mejores sujetos susceptibles de ser hipnotizados o de ser sensibles a las terapias sugestivas son «la gente común, soldados, artesanos, aquellos acostumbrados a la obediencia pasiva o de dócil disposición»⁸⁵. La metodología “científica” desarrollada por el doctor Caligari (con la consiguiente influencia en el cine de los años posteriores) es una artística vulgarización (de acuerdo con la adecuada definición de la R.A.E., que entiende la vulgarización como «exponer una ciencia, o una materia técnica cualquiera,

⁸² Gauld, A., (1992), *A history of Hypnotism*. Cambridge University Press, 2006, Nueva York, pp. 420-421.

⁸³ Ibid, pp. 344-345.

⁸⁴ Kraepelin, E., (1919), p. 53.

⁸⁵ Gauld, A., (1992), p. 329.

en forma fácilmente asequible al vulgo») del magnetismo animal y el hipnotismo. La imagen del alienista que nos ofrece *Caligari*, la que proviene de la experiencia común de la guerra y que los artistas se encargan de devolver a la población con multiplicada potencia, marcará la imagen de la medicina durante todo el periodo de Weimar. Situado también entre el magnetismo animal y el hipnotismo, el médico parisino Alexandre Jacques François Bertrand (1795-1831) aporta una de las claves de los métodos de *Caligari* y sus “discípulos”: la predisposición mental, la sensibilidad al poder del magnetismo viene determinada, casi independientemente de su creencia en el mismo, por una poderosa imaginación, especialmente si ésta se encuentra activada por el miedo⁸⁶.

Más allá de las similitudes con Charcot o Nonne, otros médicos alemanes transitaron por senderos similares a los de *Caligari*. El alienista especializado en sonambulismo consulta antiguos textos con el fin de intentar reproducir los logros que en ellos se describían. En ningún momento de la película se aclara la distancia temporal que separa los macabros sucesos del místico *Caligari* en el norte de Italia y las andanzas de su emulador en Holstenwall, pero el libro de la Universidad de Upsala se nos presenta como una suerte de misterioso grimorio de ciencia arcana. Una sensación similar podría derivarse de los colegas de Nonne que asistieran al despliegue de sus artes, ya en demostraciones en vivo o en las capturadas por el cinematógrafo. De no ser por su tremenda eficacia (tan sólo en la supresión de síntomas, al fin y al cabo el objetivo del hamburgués), las técnicas de hipnosis de Nonne podrían haber quedado relegadas como una simple fantasmagoría. En la misma época en que Charcot desarrollaba sus investigaciones, en Alemania, y sin tener que recurrir a las quebradizas páginas de un antiguo libro, otros alienistas alemanes intentaban aplicar la metodología

⁸⁶ Ibid, p. 279.

positivista al magnetismo animal. Desestimado por los médicos, el magnetismo pervivía entre las clases populares de mano de demostradores itinerantes. Como si del místico Caligari se tratara, la popularidad del magnetizador ambulante Dane Carl Hansen (1833-1897) despertó tal interés de la comunidad científica alemana, que el periodo en el que se adaptaron sus métodos al hipnotismo (1879-1884) se denomina el “Periodo Hansen”⁸⁷. Alejado de los métodos de otros charlatanes, Hansen no prometía curaciones sino espectáculo, basándose en el dominio de unos poderes otrora avalados por la ciencia alemana. En sus giras europeas el público se deleitaba con la transformación de los voluntarios en «autómatas sin voluntad», que quedaban a merced de los poderes del mesmerista. Tras fijar la vista en un objeto brillante, las palabras y los pases de Hansen sumían al sujeto en un sueño magnético que abría la puerta a una serie de demostraciones “científicas”: estados inducidos de catalepsia, mutismo, rigidez muscular, así como la percepción de alucinaciones, tanto positivas como negativas. Si bien los poderes de sugestión de Hansen estaban dirigidos al entretenimiento, los estudios de profesores como el médico A.F. Weinhold o el psicólogo R. Heidenhain se dirigieron a sintetizar técnicas a partir de la superchería magnética desplegada: Weinhold describe en su *Hypnotische Versuche* de 1879 cómo los fenómenos magnéticos de Hansen son reproducibles en sujetos por medio de suaves descargas eléctricas en la frente (lo que nos remite al método de sugestión de Kauffmann). Heidenhain, en *Der sogenannte thierische Magnetismus*, publicado en 1880, describe haber logrado reproducir los resultados de Hansen por medio de la sugestión verbal y gestual, centrando su interés en determinar la diferente susceptibilidad entre individuos. Como el primero de una lista de médicos ficticios/alegóricos que se sucederán a lo largo de este trabajo, el director del psiquiátrico cae hechizado por su misterioso objeto de estudio: un conjunto de conocimientos alejados de la ciencia del momento por su fuerte

⁸⁷ Gauld, A., (1992), pp. 302-304.

raigambre en lo mágico y la cultura popular. El pueblo, con la descrita mezcla de fe, imaginación y miedo, acepta en el feriante (Caligari/Hansen) lo que cree inimaginable en el médico. Seguro del dominio de su ciencia, el feriante Caligari adopta la figura de magnetizador ambulante, sus palabras y sus pases terminan en las figuras que dibuja sobre el cuerpo del sonámbulo una varita de metal, descrita por el propio Franz Anton Mesmer como un medio ideal para potenciar la transmisión del fluido magnético⁸⁸.

Pese a los paralelismos, que se describirán más adelante, de Caligari con otros creadores de monstruos, la relación del alienista con Cesare se diferencia significativamente de la de otros médicos de la ficción. Representando un estado más primitivo de las ciencias de la sugestión, el director del psiquiátrico necesita disponer de un sonámbulo que le permita aplicar las técnicas que estudia día y noche en su despacho; a diferencia de hipnotizadores posteriores como Mabuse, el Caligari feriante no hipnotiza, sólo domina al sonámbulo (el Caligari del epílogo, la especie de esquemático psicoanalista, sí lo hace con una técnica mucho más depurada que la de los pases de la feria de Holstenwall). En sus investigaciones sobre los fenómenos del hipnotismo el neurólogo alemán Oskar Vogt (1870-1959), compañero de Max Nonne en la expedición de neurólogos alemanes enviados a Moscú para tratar a Lenin, plantea cómo los estados espontáneos de sonambulismo durante el sueño pueden ser controlados por el médico de tal manera que se transformen en estados hipnóticos⁸⁹. Las concretas explicaciones fisiológicas que médicos como Vogt dan de los fenómenos del hipnotismo distan mucho del sonambulismo de *Das Cabinet des Dr. Caligari*. El sonámbulo como pieza imprescindible de los planes de Caligari hace de Cesare más una víctima que un cómplice del loco. El sonámbulo es la visión más gráfica del término usado por el ejército alemán durante la Gran Guerra para indicar la sumisión militar

⁸⁸ Ibid, p. 12.

⁸⁹ Ibid, p. 522.

absoluta *Kadavergehorsam* (“Obediencia de cadáver”)⁹⁰. Por encima de las víctimas colaterales, la manipulación del sonámbulo pretende ser la máxima representación de la pérdida de la identidad a manos de la autoridad. Dado que el estudio de los potenciales usos criminales de la hipnosis se desarrollará ampliamente en el capítulo dedicado a *Dr. Mabuse, der Spieler* de Fritz Lang, conviene destacar aquí la relación entre el sonámbulo natural y la idea de alienación.

El inerte cataléptico que le es presentado a Caligari en su despacho vuelve a su estado natural al adentrarse en el bosque huyendo tras el intento de rapto de Jane. El despertar de Cesare es en este caso un desvanecimiento, un retorno al estado inerte. En el epílogo, Conrad Veidt acaricia una flor en un estado de ensoñación, como muestra del origen exógeno de su instinto asesino. Cesare, como representación del buen salvaje, se nos muestra como el soldado que es obligado a matar en el frente, cegado, hipnotizado. En manos de Caligari es un mero autómatas privado de voluntad, sin control del *yo*, arrancado de su comunión con la *Natur* romántica. La relación del alienista, ya transformado en feriante/místico/magnetizador, con su sonámbulo presenta trazas de las relaciones descritas por los magnetizadores alemanes. Cesare como objeto de estudio y fascinación recuerda a la relación establecida por Justinus Kerner con Friederike Hauffe, conocida como la Vidente de Prevorst⁹¹. El subtítulo del libro del magnetizador, *Manifestaciones acerca de la vida interior del ser humano y acerca de la infiltración de un mundo de espíritus en el nuestro*, podría serlo también del título del filme de Wiene. Como Kerner, Caligari alimenta, cuida y vela el sueño de su sonámbulo en el pequeño hogar creado en su carromato. Como al magnetizador, las sesiones prolongadas de control del sonámbulo extenuan al alienista. La clarividencia de Cesare son más

⁹⁰ Elsaesser, T., (2000), p. 103.

⁹¹ Montiel, L., (2006), *Daemoniaca. Curación mágica, posesión y profecía en el marco del magnetismo animal romántico*. MRA Ediciones, 1ªed., 2006, Barcelona. Pp. 37-41.

atribuibles a los fenómenos del magnetismo animal que a los del hipnotismo. El *rapport* que une a Cesare con Caligari supone, al igual que descubrió progresivamente el Marqués de Puységur con su sonámbulo Victor, que el magnetizado «no se limitaba a simplemente a cumplir correctamente sus órdenes, sino que parecía anticiparse o adivinarlas⁹²». Tras los asesinatos del funcionario y de Alan, inducidos por Caligari, que rapte en lugar de matar a Jane parece ir en la línea de ésta última idea, el sonámbulo ha logrado anticiparse a los verdaderos deseos del alienista para con la hija de su rival. La amnesia de las acciones ejecutadas durante el trance o el cumplimiento en estado consciente de ideas sugestionadas por el magnetizador sin que el sujeto pueda advertir el origen de las motivaciones de sus actos, fueron rápidamente señalados como uno de los peligros del mesmerismo por la fragilidad del sonámbulo como herramienta o víctima de los crímenes derivados del uso perverso de la nueva ciencia.

En *Caligari* también nos encontramos con una versión más moderna de la figura de la sonámbula, con rasgos histéricos propios de las pacientes de Charcot o Freud: Jane. El proceso de transformación de Jane refleja la capacidad de “contagio” de la *Kriegshysterie*: sugestionada por el relato de Franzis y tras contemplar los poderes de Caligari sobre su sonámbulo, Jane cae en un estado de trance, que no abandonará ni en el epílogo del filme. La escena del rapto en su propia habitación ha sido descrita⁹³ como la representación de los terrores nocturnos femeninos descritos por Freud y Josef Breuer en sus *Estudios sobre la histeria*. Omnipresente en el resto de trabajo, en *Caligari* las ideas de Freud quedarán circunscritas al concepto de lo *unheimlich*, lo *sinistro*. En su

⁹² Ellenberger, H.F., (1970), *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. Basic Books, 2010, Nueva York. P. 113.

⁹³ Sánchez-Biosca, V., (2004), p. 52.

obra de 1919, *Zur Psychologie des Umheimlichen*⁹⁴ Freud explora el fenómeno de lo siniestro en obras literarias del XIX, a destacar *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann. En *Caligari*, la sensación de máximo horror la produce el despertar del sonámbulo a las órdenes del feriante. El horror inicial acaba por transformarse en una sensación de curiosidad, en la necesidad de adentrarse en el misterio en búsqueda de respuestas, de poder desentrañar lo que hasta entonces permanecía oculto. En la búsqueda del conocimiento, ese camino que lleva *Más allá del bien y del mal*, en palabras del propio Nietzsche, «si hundes largo tiempo tu mirada en el abismo, el abismo acaba por penetrar en ti».

El éxito mundial de *Das Cabinet des Dr. Caligari* y la reivindicación del legado romántico hicieron que el cine de Weimar recurriera repetidamente a temáticas oscuras, dejando de lado las intenciones iniciales de la vanguardia expresionista en su resurrección del espíritu del Romanticismo. Así mismo se recuperan y se desarrollan varios aspectos descritos ya en *Caligari*:

Por su nexo entre dos artes, cabe destacar la importancia del libro como desencadenante de locura: *La clave tres veces poderosa para obligar a los espíritus del infierno* es el título del volumen que desde la pira de libros que arden en el fuego de su laboratorio, da las claves al *Faust* (1926) de F.W. Murnau para hallar una cura para la epidemia de peste que asola la ciudad. Esa solución, pasa por el consabido pacto con el diablo. En *Nosferatu* (1922), *De espíritus aterrorizados por vampiros, sortilegios y los siete pecados capitales* es el libro que descubre Hutter en la posada donde pernocta durante su camino al castillo del conde Orloc. En el caso de Hutter, el libro tendrá una función de sugestión, de aceptación del mundo vampírico. En esa misma línea, *La*

⁹⁴ Consultado en VVAA., *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Impedimenta, 1ªed., 2009, Madrid.P 212-233.

extraña historia de los vampiros, un volumen editado en Leipzig en 1770, sirve de explicación de los horrorosos sucesos que se dan en la villa de *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer. Mientras que en *Nosferatu* el médico es el más poderoso enemigo del vampiro Nosferatu, en *Vampyr*, el personaje del médico es un esbirro a las órdenes de la vampira, recreando (al igual que Caligari) los antiguos crímenes descritos en el libro en el tiempo presente en el que se desarrolla la película. Los dos varones protagonistas son testigos impotentes de los trances de sus *partenaires*, sonámbulas a las órdenes de los poderes ocultos que intentan destruir.

Al igual que el médico de pueblo del filme de Dreyer, sepultado por toneladas de harina en un molino, la búsqueda desmedida de conocimiento recibe es castigada, como en *Der Januskopf* (1920) de F.W. Murnau, donde Conrad Veidt protagoniza una adaptación germanizada de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Traspasando las fronteras alemanas, la coproducción germano-francesa *Cagliostro* (1929) de Richard Oswald nos trae a un científico del siglo XVIII de ambición desmedida, finalmente capturado y condenado por la Santa Inquisición. Entre sus “herejías” destaca una cura magnética a una niña enferma: tras indicar a la temblorosa criatura que fije la vista en una pequeña y brillante esfera de vidrio, un pase con su mano derecha sume a la niña en un profundo sueño del que el precursor de magnetizador le indica que despertará curada de su mal.

Pero existe un “discípulo” del alienista de Holstenwall que destaca sobre todos los demás, uno que se ajusta a la descripción que de otro ficticio magnetizador hizo el médico Dietrich Georg von Kieser⁹⁵:

Así pues, si se considera que una persona inmoral, que emplea cualquier medio para alcanzar sus fines, podría apoderarse del mundo entero utilizando su fuerza inteligente con toda la firmeza y consecuencia de su voluntad, igualmente puede considerarse que ocurriría

⁹⁵ Montiel, L., (2003), p. 170.

utilizando con inquebrantables firmeza y consecuencia las fuerzas telúricas del ser humano orientadas hacia el exterior. Afortunadamente semejante intensidad de la fuerza psíquico-telúrica, así como la firmeza de la voluntad, son tan poco frecuentes en las personas inmorales (...) que cabe pensar que tales efectos sólo muy raramente podrían tener lugar.

Esta persona es el Doctor Mabuse.

Poseéis la ilusión de la existencia de una libertad psíquica y no queréis renunciar a ella. Por mi parte siento mucho ser, en esta ocasión, totalmente contrario a vuestras opiniones.

Sigmund Freud

Introducción al Psicoanálisis (1916)

I.3.1. «El médico. El jugador. El criminal»: *Dr. Mabuse*

«Considero que el director es una especie de psicoanalista. Se tiene que introducir bajo la piel de la gente. (...) Suelo reírme cuando la gente me pregunta qué he querido decir en mis películas, pero más tarde pienso que hay cosas que hago inconscientemente y que los superinteligentes críticos le encuentran significado, incluso si yo mismo no estoy muy seguro de lo que he querido decir⁹⁶». En el año en el que Fritz Lang hacía estas declaraciones, 1962, dos años después de rodar su última película, Lang (Viena, 5/12/1890 – Los Ángeles, 2/08/1976) era de nuevo venerado en Europa de la mano de la francesa *Nouvelle vague*. Su larga trayectoria le situaba en una posición semejante a la de un gurú, ejemplo a seguir por los jóvenes directores que buscaban alejarse del apolillado sistema de los estudios cinematográficos. El acceso a las versiones íntegras de los filmes de su etapa de Weimar no hizo más que afianzar el respeto que directores como Truffaut o Godard sentían por el (siguiendo el título del documental-entrevista del segundo) «dinosaurio». En 1973, uno de los acontecimientos más señalados del Festival de Cine de Nueva York fue la proyección de la versión íntegra y restaurada de *Dr. Mabuse*, considerada perdida hasta 1966⁹⁷. De las más de cuatro horas de duración del filme original de 1922, las copias americanas disponibles

96 Grant, B.K., (2003), *Fritz Lang Interviews*. University Press of Mississippi, 1ªed., 2003, Jackson. P. 28.

97 Kalat, D., (2001), *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*. McFarland & Company, 1ª reimp. , 2005, Jefferson. P. 54.

se limitaban a una versión mutilada de menos de noventa minutos, rebautizada *The Fatal Passions of Dr. Mabuse*. Eclipsada durante años por filmes como *Metropolis* o *M*, es *Dr. Mabuse* la muestra más clara de la voluntad de Lang de, en sus palabras, «traer lo fantasmagórico y lo irreal a la vida»⁹⁸ en sus obras de la República de Weimar. Dividida en dos partes, se estrenaron en Berlín con un mes de diferencia: en abril de 1922 lo hacía *Dr. Mabuse, der Spieler-Ein bild der Zeit* (*Dr. Mabuse, el Jugador-Una imagen de una época*), y en mayo *Dr. Mabuse. Inferno-Menschen der Zeit* (*Dr. Mabuse. Infierno-Hombres de una época*). El resumen en el programa del estreno, realizado por la productora, de nuevo Decla-Bioscop (ya integrada en Ufa, siendo *Dr. Mabuse* su primera gran superproducción), no deja lugar a dudas sobre la voluntad del filme de Lang:

En las dos partes de la película de Uco-Film, de Decla-Bioscop, *Dr. Mabuse, der Spieler*, adaptada por Thea von Harbou de la novela de Norbert Jacques del mismo título, el director Fritz Lang ha puesto su mirada, no en conseguir un éxito de taquilla, ni una historia de detectives, ni un simple filme sobre la sociedad, sino, siguiendo la indicación de la novela, forjar una película del tiempo, en la que el año de su creación es un factor tan importante como los actores, los diseñadores de decorados, la fotografía. Toda época ha tenido sus obras dramáticas en las que el espíritu de la era se convierte en más o menos vital y evidente. Este filme se yergue como un nuevo mensaje, reforzado por su característica dirección, entendido como un retrato de los tiempos, un documento para futuras generaciones. El mundo de este filme es el mundo en el que vivimos. Este jugador Dr. Mabuse no era posible en 1910, y quizás – deberíamos decir con esperanza- no será posible en 1930. Pero en la época de 1920, es un retrato más grande que la vida, casi un símbolo, al menos un síntoma⁹⁹.

98 Grob, N., (2003), *Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films*, en Scheunemann, D., (2003), p. 103.

⁹⁹ Kalat, D., (2001), p. 40.

La disección que realiza Lang del entramado criminal pergeñado por el Dr. Mabuse guía al espectador por una sucesión de *tableaux vivants* del Berlín de 1922. Movimientos culturales como el Expresionismo, y médicos como el psicoanálisis y el hipnotismo forman parte de la sociedad de la época y nos son “presentados” por Mabuse en distintos momentos del filme como parte de los síntomas de la era, un controvertido conjunto integrado por otros –ismos como el capitalismo o el comunismo. Al igual que *Das Cabinet des Dr. Caligari*, la estructura del filme se basa en la descrita sucesión de escenas cerradas, engarzadas por el montaje que hace que la mano de Lang esté presente durante todo el metraje. A diferencia del lenguaje de *Caligari*, donde la película se desarrolla siguiendo las líneas del delirante discurso del loco, en *Dr. Mabuse* hay una voluntad muy concreta sobre qué y cuándo mostrarlo, quedando en entredicho la voluntad documental, realista del filme cuando su análisis nos muestra que está estructurado como un juego de cartas, un artificio del tahúr Mabuse.

Donde *Caligari* denuncia, *Mabuse* muestra, probablemente, también con voluntad de denuncia, pero aquí el director vienés no recurre al desgarró expresionista del filme de Wiene. Como parte de los artistas descritos a lo largo del capítulo, Fritz Lang también participó en la Gran Guerra como soldado del ejército austriaco. Alistado voluntario en enero de 1915 y retirado del frente en junio de 1918 por problemas de salud. Aparte de fama en misiones de exploración y destreza en el manejo de la pistola (como, a su pesar, comprobaron los presentes en el set de *Dr. Mabuse*), el frente supuso para Lang una herida en un hombro en 1915, el impacto de metralla en un ojo en 1916, y su petición de baja en 1918 por patologías cardíaca, oftalmológica, reumatismo y una “enfermedad de los nervios” (lo que él denominó «*mein Nervenleiden*»¹⁰⁰). Se ha planteado la posibilidad de que no termine aquí la relación de Lang con los médicos.

¹⁰⁰ Kaes, A. (2009), pp. 151-152.

Tras el controvertido suicidio de su primera esposa (un disparo en el pecho con la pistola del propio Lang, al descubrir juntos a Lang y a su futura esposa y hasta entonces sólo guionista Thea von Harbou), el vienes comenzó a visitar los psiquiátricos berlineses en busca de información para el rodaje de *Dr. Mabuse*; para algunos, la visita fue como paciente, internado por el trauma producido por la muerte de su mujer¹⁰¹.

Más allá de las relaciones previas de Lang con los médicos, la presencia de psicoanalistas e hipnotizadores en *Dr. Mabuse* se debe principalmente a la novela del luxemburgués Norbert Jacques. De él, Thomas Mann dijo que era un escritor «que con probado talento cultiva la aventura y el entretenimiento en el mejor sentido de la palabra»¹⁰². La novela homónima de Jacques se publicó en febrero de 1922; pese a ser conocida por el público por haberse publicado por entregas desde septiembre de 1921 en el *Berliner Illustrierten*, vendió 100.000 ejemplares en su primer año y se calcula que en los siguientes llegó a alcanzar la cifra del medio millón copias vendidas en Alemania¹⁰³. El exitoso estreno en abril de la adaptación cinematográfica (con guion de Lang y von Harbou), hacen del Doctor Mabuse uno de los personajes más reconocibles de la primera parte de la República de Weimar.

Si bien aquí no hay un cambio de motivaciones con respecto a la historia original, como en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (la introducción y el final de la versión filmica son obra del tándem Lang-von Harbou), las interpretaciones del personaje de Mabuse como metáfora fueron muy variables. Para el productor Erich Pommer, el Doctor Mabuse en su lucha contra el sistema de la época es la clara representación del movimiento espartaquista¹⁰⁴ (la escisión del Partido Socialdemócrata, liderada por Rosa

¹⁰¹ McGilligan, P., (1997), *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Faber & Faber, 1ªed. 1997, Nueva York. P. 80

¹⁰² Töteberg, M., (1985), *Fritz Lang*. T&B Editores, 1ªed, 2006, Madrid. P. 38.

¹⁰³ Kalat, D., (2001), p. 16.

¹⁰⁴ Ibid, 47.

Luxemburgo y Karl Liebknecht, origen del Partido Comunista Alemán) en el periodo revolucionario de 1918-1919. Para Lang, Mabuse era «una personificación del deseo por el poder como un placer en sí mismo, una especie de *l'art pour l'art*, un fin en sí mismo. Él ocupa su lugar en las redondas mesas de juego, da vueltas por la ciudad y termina girando para atrincherarse en su locura y escapar de la Ley»¹⁰⁵. En otras entrevistas, afirmaba que el demoníaco doctor se trataba de una recreación del *Übermensch* nietzscheano «en un mal sentido del término»¹⁰⁶. El actor que encarnó a Mabuse, Rudolf Klein-Rogge (primer marido de Thea von Harbou), tenía también su personal interpretación del personaje:

Es el revelador de una Europa en desintegración, provisto de todos los conocimientos y de todos los descubrimientos peligrosos de la civilización producidos por su continente. Mabuse se revela conscientemente para abrir una brecha en la uniformidad moral de su época, más que desear un provecho material. Quiere ser motor, creador de la destrucción. En una palabra, desea lo que en nuestra época ha pasado del individuo a la colectividad: el poder. Es un romántico del mal. Pero de hecho no es un verdadero romántico.¹⁰⁷

El doctor Mabuse no sólo es el protagonista del filme, sino que toda la película viene determinada por sus acciones, intercalando la visión subjetiva de los distintos personajes en función de los designios del archivillano. Esta acción consciente de “mostrar” y “guiar” dota a *Dr. Mabuse* de una potencia metanarrativa que le confiere el matiz de ser tanto un documental de la vida en la República de Weimar como una metáfora del cine dentro del cine. La todopoderosa posición de Fritz Lang en el desarrollo y control de sus proyectos ha supuesto que en repetidas ocasiones se haga una analogía entre el demiúrgico Mabuse y el director vienés.

¹⁰⁵ Grob, N., (2003), p. 95.

¹⁰⁶ McGilligan, P., (1997), p. 87.

¹⁰⁷ Casas, Q. , (1991), *Fritz Lang*. Cátedra, 3ªed. 2009, Madrid. P. 100.

Der Spieler e *Inferno* son un muestrario de la omnipotencia de Mabuse en el Berlín de los años veinte, independientemente del lugar y del estrato social. Los motivos de Lang y von Harbou para trasladar la acción de Múnich (localización de la novela de Jacques) a Berlín se pueden resumir con un «Weimar fue Berlín. Berlín fue Weimar¹⁰⁸». Para Fritz Lang, «el doctor Mabuse es el prototipo de esta época. Es un jugador. Juega a las cartas, a la ruleta. Juega con la vida de los hombres, juega con la muerte¹⁰⁹». Lang/Mabuse juegan con el espectador desde el inicio de la acción. El primer acto de *Der Spieler* comienza con una mano sosteniendo unas postales, semejantes a las estampitas de las estrellas de cine del momento (como las que venera una de las protagonistas de *Menschen am Sonntag*). Ocho retratos de hombres que unas manos sacan de un taco de postales, sosteniéndolas como si de un abanico de naipes se trataran. Los ocho hombres, de apariencia totalmente dispar, son una muestra de las distintas personalidades que Mabuse adoptará durante las dos películas. Los muestra a cámara, haciéndonos partícipes de sus propósitos, dándonos a entender que todo lo que veremos en las próximas cuatro horas depende de esa jugada y que esa jugada no depende más que del azar: Mabuse baraja sus retratos y escoge el que desencadenará toda la acción, el de un hombre de edad avanzada, escaso cabello, anteojos y bigote, muy distinto del rostro de Klein-Rogge. Mabuse, de rostro serio, vestido sólo con una camisa blanca, reposa sentado en un despacho que le sirve de camerino donde su esbirro (un nervioso cocainómano) contempla la cadena de sucesos que dependerán de sus distintas transformaciones, esparcidas sobre la mesa en forma de postales y al alcance de la vista del espectador. El tiempo que tarda el maquillador Spoerri en transformar el rostro de Mabuse, es el que tardan sus otros esbirros en perpetrar el robo de una cartera de documentos de un tren, lanzarla a un coche que espera en el tiempo adecuado y

¹⁰⁸ Weitz, E.D., (2007), *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Turner Publicaciones, 1ªed., 2009, Madrid. P. 57.

¹⁰⁹ Pflaum, H.G. (2004), *Mabuses Motive*, F.W. Murna Stiftung (documental).

comunicarlo a Mabuse a través de una línea de teléfono manipulada por un tercer sujeto. La ubicuidad de Mabuse y la milimétrica y obediente ejecución de sus planes a través de su banda de criminales remiten a la visión paranoica del Franzis de *Caligari*, sólo que aquí el espectador está a merced de los designios de Mabuse. No existe el desarrollo detectivesco de la acción del filme *Das Cabinet*; es el propio Mabuse el que nos va desvelando su, en palabras de Kracauer, «enciclopedia del horror».

Los distintos disfraces de Mabuse parecen estar sacados de un catálogo de personajes de Weimar, familiares por los dibujos de Otto Dix y George Grosz: jugadores de bolsa con chistera, borrachos negligentes en bloques de apartamentos, vendedores ambulantes judíos en las esquinas, acomodados barbudos en deslumbrantes limusinas, empresarios industriales con monóculo y mostacho, proxenetas, psiquiatras, hipnotizadores y fumadores de opio en antros de juego¹¹⁰.

El primer acto, titulado «Él y su día» nos muestra como la caótica situación financiera de la República dependía de la acción de Mabuse: el manejo a su antojo de las acciones en la Bolsa gracias a la información privilegiada proveniente de sus robos, la inundación de billetes fabricados en un taller como símbolo de la inflación alemana de los primeros años veinte. La sobreimpresión del rostro gigantesco de Mabuse sobre una Bolsa ya cerrada, llena de papeles y chisteras pisoteadas, con bigote y chistera, muta a la desmaquillada del criminal, que sigue mirando fijamente fuera de cámara, flotando, satisfecha por la muestra de poder a la que ha expuesto al espectador. Entre todas las cabezas de hidra que conforman la figura de Mabuse, en el segundo acto, «Él y su noche», se nos presenta por fin la principal. Con su propio rostro y su propio nombre, el anunciado como «Profesor Doctor Mabuse, Psicoanalista», presenta en el salón *Philharmonie* su conferencia «El Psicoanálisis como factor en la Medicina moderna». El público que asiste a la conferencia lo forman una masa de hombres y mujeres que

¹¹⁰ Elsaesser, T., (2000), p. 156.

asisten atentos y una primera fila de hombres maduros de larga barba que comentan, aparentemente contrariados, las palabras del psicoanalista. La charla de Mabuse es sólo un detalle más del gran fresco weimariano de Lang, el interés creciente por el psicoanálisis. Sin embargo, una vez que conocemos la actividad criminal del doctor, sus palabras cobran un sentido más que inquietante:

Si consigo que entre médico y pacientes se establezca una relación tal que excluya por completo las interferencias provocadas por la influencia de terceros, entonces tengo la firme convicción de que el 80% de todas las enfermedades nerviosas se podrán curar en el futuro mediante el psicoanálisis.

En *Dr. Mabuse* no hay una explicación, una escena culmen, como en *Das Cabinet des Dr. Caligari* del proceso de transformación del médico en criminal. El aparente desarrollo lineal de la trama en el filme de Lang, sacrifica por medio del montaje cualquier tipo de explicación. Al igual que la de la baraja de rostros, escenas aparentemente inconexas cobran sentido varios rollos después: el discurso del método psicoanalítico de Mabuse y su relación con las futuras víctimas se asemeja a la escena del laboratorio donde maneja una serpiente para extraer su veneno, que aparecerá en manos de un secuaz tiempo después. Siguiendo la línea de *Nosferatu*, ha de ser la víctima la que invite pasar a su casa, a su vida, al vampiro. Los pacientes/víctimas de Mabuse, ya sea directamente como psicoanalista u oculto tras un disfraz, son vencidos por dicha exclusión de las «interferencias provocadas por terceros», anulando su voluntad por medio de otra herramienta: el hipnotismo.

A partir de aquí queda establecido que el poder maligno de Mabuse emana del dominio de la mente humana que le confieren su dominio del psicoanálisis. Su primera víctima, el acaudalado Edgar Hull (Paul Richter), retrato del manirroto joven burgués berlinés, introduce a Mabuse en los restrictivos clubes de juego. Bajo el influjo hipnótico del

desconocido, Hull juega temerariamente y pierde una fortuna con las cartas, en un estado irreconocible para sus compañeros de mesa. La investigación que comienza el joven estafado se ve reforzada por la acción del fiscal von Wenk (Bernhard Goetzke). Sumando el caso de Hull a su lista, von Wenk está convencido de que no se trata de una banda de hipnotizadores que opera en Berlín, sino que «quizás sólo es UNO». Vigilado por el fiscal, y seducido por una secuaz de Mabuse (Cara Carozza, interpretada por Aud Egede-Nissen), Hull nos sirve de puerta de entrada al Asador Schramm. Aquí, Lang concentra todos los tópicos de los nuevos ricos de la República. Rápidamente se nos muestra un esbozo biográfico del tal Schramm, que pasa de ser un mísero tendero ambulante antes de la guerra a regentar un ostentoso restaurante de decoración expresionista, con una trastienda llena de mesas de juego. En una de las timbas coinciden Hull, von Wenk, un desconocido de «ojos de demonio» y la próxima víctima del doctor: la condesa Dusy Told (Gertrude Welcker). El diletantismo de la condesa y su marido (Alfred Abel) se resume en esta frase de la siempre somnolienta, casi sonámbula, Told: «¡Tenemos la sangre cansada, señor von Wenk! ¡Necesitamos sensaciones muy especiales para poder soportar la vida!». En la busca de dichas sensaciones, la condesa se encuentra en una sesión de espiritismo con quien será la perdición de ella y su marido: «uno de nuestros más famosos psicoanalistas, que tiene mucho interés por las ciencias ocultas». «El otro mundo», como reza el intertítulo, nos muestra una mesa redonda, enmarcada por el círculo que forman las manos de los participantes en la *séance*, donde la *médium* (una joven de negras ojeras maquilladas, y rostro desencajado que recuerda poderosamente al sonámbulo Cesare) se contorsiona a la espera de contactar con los espíritus. Incapaz de concentrarse y parar de reírse, la condesa (con una falda blanca con una gran espiral con el centro en el pubis) es señalada por la *médium* como el elemento perturbador que le impide establecer contacto

con el mundo de los espíritus, por lo que abandona la sala acompañada por el psicoanalista. La siguiente «sensación muy especial» viene de la mano del recién conocido doctor, que es invitado a una velada en la casa de los condes de Told, una nueva oportunidad de aumentar su colección de experiencias, superficiales pero poderosamente sofisticadas y estéticas. Como parte de esa colección, y rodeado de numerosas obras de arte vanguardista, el psicoanalista responde a la pregunta del conde Told sobre qué opina del Expresionismo: «El Expresionismo es sólo un divertimento... pero ¿por qué no? ¡Hoy todo es divertimento!». Cada vez más furioso, un Mabuse rodeado de espinosas esculturas que recuerdan a los bosques de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, ruge a la condesa:

El amor no existe, ¡sólo existe el deseo!... ¡La suerte no existe! ¡Sólo existe la voluntad de poder!

Como prueba del poder de la voluntad, el psicoanalista hipnotiza al conde de Told de igual manera que lo hizo con Hull, obligándole a hacer trampas con las cartas, lo que precipita la salida de todos los invitados de la fiesta, el rapto de la condesa (desmayada por el horror de presenciar el poder de Mabuse sobre su marido) y el final de *Der Spieler*.

Inferno, estrenada un mes después, continúa la acción en el mismo punto donde terminó *Der Spieler*. Para recordar las tramas que quedaron en suspenso, Lang vuelve a mostrar las cartas con las que juega. «Gente que no puede dormir» (Mabuse, sus cómplices, su perseguidor y el enajenado conde de Told) frente a «La Durmiente» (la condesa, sumida en un profundo sueño en una cama estilo *Jugendstil* que recuerda a la durmiente Jane de *Caligari* a la espera del monstruo). Pese a lo favorable de la situación/jugada para el doctor, *Inferno* es la crónica de la destrucción de la mayor parte de los personajes, incluido él mismo. Todos por medio de la acción directa o indirecta

de Mabuse: incluido él mismo. Mientras que en la primera parte Hull muere abatido por los disparos de los secuaces de Mabuse, en *Inferno* el arma predilecta del doctor es la inducción al suicidio: por la vía de la lealtad en sus esbirros encarcelados, por la de su poder de sugestión en sus enemigos.

Los poderes mentales del demoníaco psicoanalista (que serán analizados convenientemente más adelante) ya habían chocado con la resistencia ofrecida por von Wenk en el casino oculto del *Palais Andalusia*. Por primera vez se nos presentó la vivencia subjetiva de una víctima de Mabuse, la progresiva pérdida de contacto con la realidad según va hundiéndose en las profundidades del sueño hipnótico. El *rapport* establecido entre Mabuse y el conde tras su primera hipnotización permite que el doctor no tenga que volver a recurrir a sumirlo en un trance para lograr inducir pensamientos en la torturada mente del aristócrata. Ante la negativa de la cautiva condesa de abandonar definitivamente a su marido, Mabuse, el encargado de los cuidados mentales del deprimido conde, logra convencer al desdichado de que «ya no puede seguir viviendo... ¡SEGUIR VIVIENDO!» hasta que queda profundamente dormido, interiorizando la orden. Durante todo este proceso de sugestión, Klein-Rogge no pestañea en ningún momento. El conde revive constantemente la escena de su muerte social, fantasmas sobreimpuestos juegan con él de nuevo la fatídica partida de cartas. Sólo el suicidio logra librarlo de la horrible tortura.

La muerte del conde se convierte en una segunda oportunidad para Mabuse para terminar con su enemigo von Wenk. En una entrevista en la oficina del fiscal, sin que ninguno de los subalternos se haya percatado de que el psicoanalista le esperaba acomodado en su despacho, Mabuse tiende su trampa a final mientras se envuelve en una mefistofélica cortina de humo procedente de su puro:

El caso de Told es tan insólito, desde el principio hasta el final, que estoy convencido de que el conde actuaba, tanto al hacer trampas como al cometer suicidio, obligado por una voluntad sumamente poderosa y enemiga. ¿Conoce los experimentos de Weltmann?

La descripción de dichos experimentos queda resumida en el cartel que en una escena paralela un individuo está fijando en un muro:

Velada experimental Sandor Weltmann. Experimentos sobre sugestión de masas, hipnosis, trance, magnetismo natural, secretos de los faquires indios. Los secretos de la vida espiritual. ¡El subconsciente de los hombres y los animales!

El nombre de la sala nos resulta conocida: es el mismo salón de actos de la Sociedad Philharmonie donde Mabuse impartió su charla sobre el psicoanálisis en el primer tercio de *Der Spieler*.

Si va, se convencerá por sus propios ojos de que, gracias a su inaudita habilidad para sugestionar, Weltmann es capaz de obligar a las personas a que actúen de un modo totalmente opuesto a su esencia natural. Incluso prefiere hacerlo con personas que se resisten a su influencia.

Hasta el momento, von Wenk cuenta con Mabuse como con un aliado. La idea de que «la poderosa influencia de un enemigo desconocido» que indujo al conde a suicidarse podría tener alguna relación con «el gran Desconocido» que el fiscal trata de capturar, hace que acepte investigar la nueva línea de investigación que el doctor le ofrece.

La velada experimental de Sandor Weltmann es uno de los puntos culminantes de *Inferno*. Los esbirros de Mabuse y los subalternos de von Wenk reciben las instrucciones de sus respectivos jefes para actuar en lo que puede ser la última confrontación entre ambos bandos. De nuevo, ante un salón de actos abarrotado, Mabuse nos ofrece una nueva lección científica, en este caso, oculto tras las facciones

del ficticio Weltsmann. No son su pelo largo, la barba y la nariz aguileña lo que más llaman la atención del siniestro personaje, sino la vacía manga derecha de la chaqueta del frac y las incontables medallas que cuelgan como un racimo de cruces de metal junto a su único brazo. No hay referencias a sus heridas ni a sus condecoraciones, pero el mutilado disfruta de la atención plena del público, éste último no muy distinto al asistente a las numerosas *varietés* del filme. Los experimentos de Weltsmann tienen un matiz mucho más teatral que los anteriores ejercicios de hipnosis de los que hemos sido testigos. Los gestos enfáticos de Mabuse/Weltsmann, los pases hipnóticos con su único brazo realzan el sentido de espectáculo y recuerdan a los aspavientos de la *médium*. Por medio de un ejercicio de hipnosis masiva, los asistentes al espectáculo y el propio espectador contempla como el telón que cubre el escenario se transforma en un portal del que emerge una caravana de beduinos proveniente de un luminoso paisaje desértico. Participes de la sugestión, el grupo formado por hombres armados y sus camellos, se aproxima al espectador mientras que el resto de la imagen queda oscuro y desenfocado. Weltsmann nos arroja de nuevo a la realidad, la caída brusca de su brazo hace desaparecer este espejismo, esta metáfora de la pantalla cinematográfica. Los gritos, los aplausos en pie de los asistentes son la prueba de que la maniobra de sugestión ha tenido éxito: El agotado y sudoroso Weltsmann ya está legitimado para ejecutar el resto de experimentos sin que se dude de sus cualidades como hipnotizador. El afán de colaborar, de lograr que el *showman* tenga éxito, hace que el público colabore gozosamente: sobran los voluntarios, las amables peticiones de colaboración del hipnotizador obtienen enfervorecidas respuestas, y sus (mucho menos vistosos) ejercicios reciben ovaciones continuas. Se suceden los experimentos de adivinación (frases ocultas en sobres, objetos que ocultan los voluntarios), inducción de acciones por medio de la hipnosis. Los secuaces de Mabuse que se encuentran sentados entre el

público no lo están para hacer de gancho de sus ilusiones, el increíble poder del doctor no precisa de trucos, pero son fundamentales para lograr que parezca que es el azar quien señala a von Wenk como voluntario del último experimento de Weltmann. El fiscal y dos de los policías que le han acompañado forman parte de los ocho voluntarios que han subido al escenario de Weltmann. En la escena de preparación del plan von Wenk ya había indicado a sus hombres que dadas las características del posible enemigo, los policías podrían tener que actuar «por iniciativa propia». Ese momento llega cuando es el fiscal el primer voluntario a obedecer ciegamente las instrucciones que Weltmann ha ocultado en un sobre. La única mano del ilusionista sujeta un gran brillante ante los ojos de von Wenk que se resiste a sumirse en el sueño hipnótico. En los últimos instantes en los que el fiscal intenta dominar, inútilmente, su voluntad, von Wenk recuerda la ocasión en la que un objeto brillante y las palabras «Tsi-Nan-Fu» lo sumieron en un sueño del que despertó aturdido en una barca a la deriva en un río: la timba en el *Palais Andalusia* en las que un siniestro viejo (¡el gran Desconocido!) lo hipnotizó con los reflejos de unas gafas chinas. En esa ocasión, las palabras «Tsi-Nan-Fu» sobreimpresas en los naipes y en la mesa de juego nos hacían partícipes de lo que von Wenk veía en sus últimos segundos de consciencia. Allí, la terrorífica cara del viejo que desde la pantalla totalmente negra se acercaba al espectador/von Wenk lo hacía de la misma manera que el rostro flotante del jugador sobre el parqué de la Bolsa. Aquí, son los ojos del gran Desconocido los que permanecen inalterables mientras que el resto de sus rasgos mutan en la imaginación de von Wenk: Sandor Weltmann, el viejo del *Palais Andalusia* y, presa del horror ante el descubrimiento, es incapaz de pronunciar el nombre completo de la cara de la que parten todas: «Doktor... Doktor Ma---». La mirada perdida de von Wenk indica que acaba de ser vencido por el poder hipnótico de Mabuse. En este estado, el sonámbulo será capaz de llevar a cabo las órdenes ocultas en

el sobre que sostiene Mabuse: su destino es estrellarse con su coche en la cantera Melior. Mientras el público y los dos policías observan como un von Wenk en trance acompaña a otra de las voluntarias a su asiento y sale corriendo de la sala, el tahúr Mabuse aprovecha para cambiar el sobre de las órdenes que revelará al público: en lugar de la muerte, el final inducido al fiscal es salir corriendo para acostarse en su cama. En una de las escenas más aplaudidas por la crítica de su tiempo, el fiscal se lanza a toda velocidad con su automóvil descapotable por las calles del Berlín nocturno hasta salir a las afueras, guiado por la palabra «MELIOR», una sobreimpresión fantasmagórica que remite a la escena en la que el doctor Caligari pierde la razón en el jardín del psiquiátrico: Letras vivas que muestran los estados mentales de los dos alienados personajes, las voces que guían sus actos. Von Wenk es finalmente por sus compañeros. Sacudido por los aterrados policías, el sonámbulo vuelve a despertar y, aunque aún aturdo, es capaz de recordar lo que Weltmann trató de borrar con sus maniobras de sugestión:

El “gran Desconocido”, al que buscamos... el doctor Mabuse... el médico, el jugador, el criminal...

La batalla definitiva se desarrollará cuando la policía y el ejército se unan para asaltar el cuartel general de la banda, la casa del doctor Mabuse. La violencia del ataque es tal que al villano no le queda más remedio que huir por un pasadizo hasta el sótano en la que Mabuse tiene instalada la fábrica de billetes falsos. Allí, cinco ciegos son los encargados de apilar los billetes que las máquinas van produciendo. El terror en los cinco hombres no es mayor que el del atrapado doctor: las gruesas puertas del taller están diseñadas para que sólo se puedan abrir desde fuera. Mabuse está atrapado en un lugar que sólo conocen algunos de sus esbirros, probablemente muertos en el ataque de von Wenk. Muertos como los fantasmas que comienzan a aparecer en los rincones del

taller: ojerosos y vestidos de negro, los espectros de los antiguos aliados y enemigos asesinados acaban por corporeizarse, sustituyendo en la visión de Mabuse a los ciegos que amenazadoramente se acercan señalándolo, probablemente identificándolo como su captor. En una última partida macabra, cada fantasma se sitúa junto a un montón de billetes falsos y el espectro de Hull desparrama los naipes de una baraja ante el doctor, invitándole a ocupar su puesto favorito en las partidas de póker: la banca. «¡Tramposo!» es el grito de los fantasmas después de que Mabuse intente hipnotizarlos, desapareciendo instantáneamente. El cada vez más enloquecido doctor no tiene nada que ofrecer, arroja los inservibles billetes falsos a unos ciegos que son inmunes a sus poderes hipnóticos. Las máquinas del taller donde los ciegos viven esclavizados se transforman en la mente de Mabuse en amenazadores autómatas, recurso que volverá a utilizar Lang en la transformación de la gran máquina de Metrópolis en el monstruo Moloch, devorando a los obreros de la ciudad. Tirado en el suelo, envuelto en harapos sanguinolentos, con su otrora poderosa mirada reducida a la mirada de un ciego, «el hombre que fue el doctor Mabuse...» ha quedado atrapado en un estado catatónico que sólo es merecedor de la (forzada) compasión del fiscal cuando irrumpen en el taller.

I.3.2. Psicoanálisis, hipnotismo y muerte

Considerado unánimemente uno de los mejores filmes de Fritz Lang por la crítica, existe una gran diferencia entre las críticas contemporáneas a la fecha de producción de *Dr. Mabuse* y los estudios actuales: lo que en los años veinte se aplaudió

como un logrado filme realista¹¹¹, ahora es alabado por su ingenioso falso realismo, un documental regido por una visión paranoica¹¹². La voluntad explícita de Lang de dejar atrás el género de novela por entregas (como su *Die Spinnen*) y poder introducir en el «filme policiaco la psicología criminal¹¹³» se combina con una puesta en escena en la que el director, como si de una disección de Berlín se tratara, nos muestra las dos caras de los edificios y de sus habitantes. Ese esfuerzo por lograr un retrato psicológico realista se señala en la crítica publicada el 7 de mayo de 1922 en *Kinematograph*:

Este Dr. Mabuse es una especie de figura ideal de nuestra época. No es como el gran gangster del pasado con sus crudos métodos; no es casual que sea un doctor, y ha empleado todos los poderes intelectuales de su formación académica en la ejecución de sus enormes planes¹¹⁴.

Críticas de la época como la aparecida en *Berliner Börsen-Courier* en abril de 1922 ya hacen mención al hecho de que el análisis de la sociedad de Weimar sea dirigido por un personaje que tiene más de arquetipo que de fiel retrato:

El filme se desarrolla a velocidad vertiginosa, transmite una agitación desasosegante. El Mabuse de Klein-Rogge es la personificación de la nerviosa voluntad de poder; es la voluntad de poder concentrada, y, cuando es necesario, muestra una mesmeriana fuerza demoniaca¹¹⁵.

La diferencia fundamental entre personajes metafóricos como el doctor Caligari, Nosferatu o el Golem es que Mabuse es el único de estos seres monstruosos que vive en el mismo tiempo y lugar que el espectador¹¹⁶. Como la imagen del poster promocional de *Der Spieler*, un Mabuse gigantesco, todopoderoso, es el que nos muestra la ciudad

¹¹¹ Kalat, D., (2001), p. 55.

¹¹² Elsaesser, T., (2000), p. 167.

¹¹³ Eisner, L., (1974), 159.

¹¹⁴ Eisner, L., (1976), *Fritz Lang*. Da Capo Press, 1ª reimp., 2010, La Vergne. P. 60.

¹¹⁵ Ibid, p. 61

¹¹⁶ Kalat, D., (2001), p. 55.

que descansa a sus pies. Siguiendo el sistema propuesto por Sánchez-Biosca (*Dr. Mabuse* formaría parte del modelo hermético-metafórico), el desarrollo de la acción, todo aquello que Mabuse nos permite ver, nace de su función de demiurgo del filme¹¹⁷. Esta estructura genera una cierta ambivalencia en el espectador. Si bien todo el catálogo de crímenes y brutales contrastes recreados en *Dr. Mabuse* son un testimonio de las contradicciones de la República, la fascinante figura del villano y la raquítica figura de von Wenk suponen que el espectador se sienta más cercano al lado del Mal que al del orden que representa el fiscal. Si, para los espectadores extranjeros, *Das Cabinet des Dr. Caligari* era una representación de la torturada alma alemana de la postguerra, *Dr. Mabuse* hizo las veces de muestrario cinematográfico de la cara oculta de la República. Lo que era superfluo y prescindible para los distribuidores estadounidenses (reduciendo la película, tras innumerables cortes, a un simple filme de gansters), para los soviéticos alcanzó un gran valor como retrato de la decadencia de los valores occidentales, rebautizando significativamente la película como *Putrefacción dorada*¹¹⁸. Interpretaciones como las de *Munchener Gazette* de 1925, que vieron en la mezcla de capitalismo, comunismo y psicoanálisis de *Dr. Mabuse* «una típica película sobre la criminalidad judía¹¹⁹» abren la puerta a analizar cuáles pudieron ser las verdaderas intenciones de Lang. Los análisis retrospectivos de los estudios posteriores dieron pie a sesgados juicios en función de la orientación de sus autores, que contrastan con las opiniones de los contemporáneos del filme. El personaje que para Pommer era un espartaquista, para Kracauer era un líder protofascista, anticipación de la figura de Adolf Hitler. Igualmente el dudoso matiz antisemita de *Dr. Mabuse* se integra en

¹¹⁷ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 278.

¹¹⁸ Kalat, D., (2001), p. 60.

¹¹⁹ Gunning, T. (2009), *Fritz Lang's Dr. Mabuse, the Gambler (1922). Grand enunciator of the Weimar Era*, en Isenberg, N., (2009), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, 1ªed., 2009, Nueva York. P. 113.

supuesto tono conservador de la obra weimariana de Lang, tradicionalmente relacionado con la adscripción de Thea von Harbou (al igual que Klein-Rogge) al Tercer Reich. Lang suele salir indemne de estos juicios por sus antecedentes familiares judíos y su militancia antifascista en sus años de exilio. Entre tantas contradicciones será necesario buscar una base sólida para determinar cuánto del «gran Desconocido» tiene que ver con la Medicina de su época y los posibles orígenes de esta demoníaca representación del psicoanalista.

Previos a Mabuse, ya existían villanos que ostentaron el título de “profesor” o “doctor”: el personaje gana un punto de distinción frente al delincuente común y da a entender que su potencial inteligencia está dirigida a la consecución de sus fines malignos. Como se destacó previamente, Mabuse sólo usa ese nombre cuando se presenta en sociedad como psicoanalista. Si bien parece dominar (y pervertir) otras ramas del arte médico como se muestra en su laboratorio de drogas, es su faceta de psicoanalista la que Lang desarrolla y señala como uno de esos “síntomas” de la joven República. La conferencia de Freud en el citado congreso de Budapest de 1918, titulada *Los caminos de la terapia psicoanalítica*, realizada en el contexto de una torturada salud mental de la población europea, fue un llamamiento a la aplicación masiva del psicoanálisis¹²⁰. Al truncarse la posible colaboración entre el Estado y el psicoanálisis en su lucha contra la *Kriegsneurosen* la imagen pública de los psicoanalistas queda salvaguardada, comparada con la de otros médicos militares, lo que permite mantener y reforzar su expansión y aceptación por la sociedad. La popularización de los textos de Freud, con una creciente temática sociocultural, supuso que, tanto en la década de los veinte como en las venideras, las vanguardias culturales (Expresionismo, Surrealismo,

¹²⁰ González de Pablo, A., (2010), *La Legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de Misterios de un alma (1926) de G.W. Pabst* en Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría, Vol.X, 2010, Madrid. P. 171.

el propio arte cinematográfico) fueran deudoras de las teorías del vienés. En *Dr. Mabuse*, el público abarrota las conferencias del doctor y los *snobs* adoptan al psicoanalista como parte de su conglomerado de arte y sofisticación. Mostrándonos la carta marcada que va a usar el resto de la película, el psicoanalista Mabuse basa en establecer entre médico y paciente una «relación tal que excluya por completo las interferencias provocadas por la influencia de terceros» la capacidad de curación de su ciencia. Este es el *leitmotiv* de las escenas de psicoanálisis en *Dr. Mabuse* y la puerta de entrada a su lado secreto: bajo su apariencia humana, progresista, el psicoanálisis oculta todos los peligros de las ciencias arcanas del siglo XIX, el magnetismo animal y el hipnotismo. Mabuse y Weltmann son dos caras de la misma moneda; no hay una transformación como en *Der Januskopf* o un descenso a la locura como en *Das Cabinet des Dr. Caligari*. El uso perverso que hace Mabuse del psicoanálisis es absolutamente consciente: «En este mundo nada es interesante por mucho tiempo. Excepto una cosa: ¡Jugar con las personas y con sus destinos!».

La megalomanía de Mabuse y su afán por jugar con las personas y con sus destinos, su control de los escenarios claves de la República de Weimar le convierte en precursor de otros personajes cinematográficos como el magnate Charles Foster Kane de *Ciudadano Kane* de Orson Welles. En lo que respecta a modelos reales de la época, individuos de los que dependiera la situación económica de la República, la comparación más habitual es con Hugo Stinnes¹²¹, poderoso magnate de la industria del acero y con un importante peso en la producción de armamento. Ni Lang, ni Jacques, ni los estudios posteriores se atreven a señalar a un personaje histórico real como posible modelo del Mabuse psicoanalista. El mensaje que se transmite en *Dr. Mabuse* con la tenebrosa representación del psicoanálisis es de precaución hacia la nueva moda, más

¹²¹ Elsaesser, T., (2000), p. 157.

que la búsqueda de un psicoanalista concreto al que retratar. En el filme, la figura del doctor, está emparentada con la de *El Magnetizador* de E.T.A. Hoffmann, heredando Mabuse las cualidades del magnetizador «como vampiro, o como sanguijuela¹²²».

Respecto al velado mensaje antisemita y su relación con el psicoanálisis, no hay en la personificación del doctor Mabuse rasgos tan explícitos como los otros judíos caricaturescos que aparecen en la película: el traficante de diamantes durante la guerra que negocia con el especulador Schramm, el vendedor ambulante en el que se transforma Mabuse para disimular su entrada en el edificio donde se oculta la fábrica de billetes falsos. Sin embargo, esos rasgos sí son reconocibles en su *alter ego* Sandor Weltmann: la nariz aguileña más exagerada por los ojos maquillados, la demoníaca barba de chivo. Weltmann es la representación explícita, desatada, de todo lo siniestro que la fachada de Mabuse oculta, de la misma manera que el Caligari feriante muestra la cara más verdadera del director del psiquiátrico. Revelando que el psicoanálisis está estrechamente relacionado con el hipnotismo, cuyos supuestos peligros ya formaban parte del imaginario colectivo, *Dr. Mabuse* transmite un mensaje de cautela ante estos médicos. La identificación por parte de los sectores conservadores alemanes del psicoanálisis con el judaísmo enlaza con la del peligro de seducción de la mujer aria por el hombre judío. Que aquí el psicoanalista no sólo se valga de la hipnosis para controlar y destruir a su paciente, sino que lo haga para seducir a su esposa, coincide con la alerta propagada por publicaciones nazis como *La seta venenosa*. Viñetas como en la que un médico, caracterizado con los rasgos judíos popularizados por la prensa racista, «tras sus gafas, dos ojos criminales observan y unos labios viciosos sonríen» invita a su pasar

¹²² Montiel, L., (2003), p.163.

a su oscuro gabinete a una joven rubia¹²³, transmiten un mensaje de cautela similar al de *Dr. Mabuse*.

El abuso de poder, la perversión del médico y de su arte, orientándolos al beneficio propio en lugar de al del paciente son explícitamente descritos en *Dr. Mabuse* en las escenas de hipnotismo. La posibilidad de que el sonámbulo pueda ser víctima o autor de crímenes sexuales y de sangre bajo las órdenes del hipnotizador han sido ampliamente descritos en el apartado de *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Lo que en *Caligari* tiene una clara voluntad revolucionaria y metafórica, la voluntad documental de *Mabuse* no tiene que recurrir a lo alegórico: las demostraciones públicas de las artes del hipnotismo y la sugestión causaban furor en los teatros de variedades de Berlín. Entre las principales razones que motivaron la decadencia del hipnotismo médico y psicológico a comienzos del siglo XX¹²⁴ (confrontación con las técnicas de sugestión, los prejuicios éticos, el auge del psicoanálisis) fue precisamente la deriva al hipnotismo parapsicológico (fruto de sus relaciones con el ocultismo y el espiritismo) la que logró una gran aceptación popular de la mano de los espectáculos dirigidos por vulgarizadores no médicos. Escuetamente representado, el espiritismo queda reducido a una serie de muecas fallidas en la *séance* a la que asiste el psicoanalista como invitado especial. La velada experimental donde un público enardecido aplaude cada acto de Weltmann remite inevitablemente a las exitosas veladas de sugestión dirigidas por mentalistas tales como Erik Jan Hanussen, Herbert Krause, Max Liechtenstein, Lo Kittay o Leo Erichson. Anteriormente a la Gran Guerra (y coincidiendo con los últimos años del

¹²³ Koonz, C., (2003), *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*. Paidós, 1ªed., 2005, Madrid. Pp. 176-177.

¹²⁴ González de Pablo, A., (2003), *El Hipnotismo en la España del primer tercio del siglo XX en En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*. Frenia, 1ªed., 2003, Madrid. Pp. 233-240.

preponderancia del hipnotismo sobre el psicoanálisis), las exhibiciones públicas estaban prohibidas en la Alemania imperial desde 1908. Durante la República, sin una ciencia médica que reclamara la exclusividad del uso del hipnotismo, varios famosos mentalistas vivían de las *performances* en las que demostraban sus poderes hipnóticos. Al igual que el místico Hansen rescató el denostado magnetismo animal para sus fines, Hanussen ganó fama internacional por su dominio del hipnotismo y la sugestión. Legitimado por el favor popular, Hanussen pasó de ser un mentalista, un ilusionista experto en técnicas de sugestión a afirmar, cuando ya era un fenómeno de masas, que todo su poder era real y proveniente del dominio oscuras fuerzas invisibles para el resto de individuos¹²⁵. El origen judío de Hanussen y su posterior relación con el nazismo marcan un recorrido en la historia de la República de Weimar que se cruza en varias ocasiones con el trazado por la figura del doctor Mabuse, como se verá en la última parte de este trabajo.

En *Dr. Mabuse* una versión malinterpretada del psicoanálisis se nos presenta como deudora de un hipnotismo de vodevil. En su *Autobiografía* (1925), Freud detalla el crucial papel del hipnotismo en la génesis del psicoanálisis y cuáles fueron los motivos para abandonarlo como herramienta:

Abandoné, pues, el hipnotismo y sólo conservé de él la colocación del paciente en decúbito supino sobre un lecho de reposo, situándome yo detrás de él de manera a verle sin ser visto¹²⁶.

Las técnicas hipnóticas de Freud, orientadas al tratamiento catártico, le prestaron «extraordinarios servicios, ampliando el campo de la conciencia del sujeto y

125 Magida, A. J., (2011), *The Nazi Séance. The strange story of the jewish psychic in Hitler's circle*. Palgrave, 1ªed., 2011, Nueva York. P.13.

126 Freud, S., (1925), p. 31.

proporcionándole un conocimiento del que carecía en estado de vigilia¹²⁷». En la misma obra, unas líneas más adelante, recuerda cómo Bernheim devolvía al estado consciente los recuerdos evocados en estado de sonambulismo colocando su mano sobre la frente del sujeto ya despierto. «Poder llevar a la conciencia los hechos y conexiones olvidados» se convierte en el objetivo de la técnica psicoanalítica; por tanto, la representación del psicoanálisis que se realiza en *Dr. Mabuse* tiene más que ver con las técnicas de sugestión e imposición de ideas que con las de catarsis. El deterioro que sufre el conde Told según la terapia del psicoanalista/vampiro Mabuse se asemeja a los procesos de destrucción de las víctimas retratadas en *Nosferatu* y *Vampyr*, desangradas lentamente sin que los que están a su alrededor puedan determinar el origen de su estado. El «lecho de reposo» al que alude Freud es en el caso del conde Told una mesa de juego, donde a la manera del psicoanálisis, viéndole sin ser visto, Mabuse induce las ideas de suicidio en el desdichado paciente. El *rapport* que une a Mabuse con los condes de Told representa todos los posibles peligros, los conflictos éticos que convirtieron el hipnotismo en una ciencia cuestionada y posteriormente abandonada.

Los fenómenos hipnóticos exhibidos en *Dr. Mabuse* distan mucho de poseer rigor científico, pero son un fiel reflejo de la imagen popular del hipnotismo en la década de los veinte. Buena parte de las técnicas mostradas tienen su correspondencia real con la historia del hipnotismo, lo que se complementa con la maestría cinematográfica de Lang que logra que el espectador viva en primera persona la experiencia hipnótica. Mientras que en la hipnosis de Hull sólo vemos los efectos finales, las dos sesiones de von Wenk nos hacen partícipes de la inútil lucha contra el poder de Mabuse. Las gafas chinas y el brillante como método de inducción hipnótica remiten a pioneros del hipnotismo como James Braid, que afirmaba que el método más

¹²⁷ Ibid, p. 30.

eficaz para la inducción del «sueño nervioso» era provocándolo con un pequeño objeto brillante sostenido a la altura de los ojos del sujeto¹²⁸. Una vez que el sujeto permanece en un estado de sueño profundo, es posible inducirle la visión de alucinaciones, tanto positivas como negativas. Dependiendo del dominio de la técnica del hipnotizador y de la capacidad de sugestión del sonámbulo, Bernheim describe¹²⁹ como las alucinaciones pueden ir más allá del sueño hipnótico y persistir en el estado de vigilia, llegando a percibirse de forma tan clara como la realidad. La vivencia de von Wenk nos brinda la oportunidad de “vivir” la resistencia al sueño hipnótico: el oscurecimiento de todo lo que rodea al rostro de Mabuse, el pulso contra las palabras «Tsi-Nan-Fu» que colapsan los sentidos de von Wenk (el oído con la voz de Mabuse, la vista y el tacto con su impresión “viva” en la mesa y en los naipes), y pese a todo quedar finalmente a merced de la voluntad del hipnotizador. Conocedor de los efectos por el historial de las anteriores víctimas del «gran Desconocido», von Wenk se convierte en un sujeto fácilmente sugestionable y en el único del filme que es hipnotizado con pleno conocimiento de la situación, a diferencia de Hull o von Wenk. Mientras que las alucinaciones inducidas por Mabuse son vividas por el fiscal aún dentro del sueño hipnótico («MELIOR»), el conde Told vive las suyas como un descenso a la locura por estar, aparentemente, en estado de plena consciencia cuando las vive. Los fantasmas que le remiten a la escena de las trampas hacen que pierda completamente la razón y que la idea del suicidio quede como el único alivio posible. Al limitarse en el filme la presencia de imágenes sobreimpresas a estados hipnóticos, se podría plantear una nueva hipótesis al final de *Dr. Mabuse* y la visión subjetiva de las alucinaciones de su supuesta locura: la autodestrucción del doctor no es más que un proceso de autohipnosis. La autoinducción de fenómenos sonambúlicos se describe tanto en la historia del

¹²⁸ Gauld, A., (1992), p. 281.

¹²⁹ Ibid, p. 326.

magnetismo animal como en la del hipnotismo, principalmente en los sujetos de experimentación. Sin embargo, la mayor sistematización científica llevó a grandes nombres como Braid, Forel o Liébeault a inducirse a sí mismos con éxito estados hipnóticos para profundizar en sus investigaciones¹³⁰. Como un Cesare que vuelve a su estado de sonambulismo natural tras perpetrar sus crímenes, el catatónico Mabuse espera sentado en el suelo a ser liberado de su propia trampa por sus captores.

El inabarcable catálogo de crímenes que se nos presenta en *Dr. Mabuse*, tanto los cometidos directamente por el doctor como por sus secuaces enlaza con uno de los clásicos reparos hacia el hipnotismo: su uso para fines criminales. Hasta qué punto los esbirros de Mabuse obran por su propia voluntad, o, como describe Forel sobre uno de los posibles peligros del hipnotismo, sus actos se deben a la sugestión posthipnótica de otro criminal¹³¹. Por otro lado, la escena en la que Mabuse, bajo la apariencia de un revolucionario de la época, arenga a un grupo de borrachos en una taberna hasta transformarlos en una turba que ataca a la policía (con el fin de facilitar el asesinato de un secuaz arrepentido del doctor que ha sido detenido por von Wenk) nos remite a una hipnosis de masas más real que la de la ilusión óptica de Weltmann: la manipulación y pérdida de voluntad del individuo integrado en un grupo. Para Freud:

No habrá, pues, de asombrarnos que el individuo integrado en una masa realice o apruebe cosas de las que se hubiera alejado en las condiciones ordinarias de su vida, e incluso podemos esperar que este hecho nos permita proyectar alguna luz en las tinieblas de aquello que designamos con la enigmática palabra «sugestión».¹³²

La especulación social sobre el posible uso criminal de las técnicas de sugestión, como se refleja en *Dr. Mabuse*, forma parte de la historia del hipnotismo, con autores

¹³⁰ Ibid, pp. 433-434.

¹³¹ Andriopoulos, S., (1999), p.36.

¹³² Freud, S., (1921), *Psicología de las masas*. Alianza Editorial, 9ªreimp., 2010, Madrid.

subespecializados en esta cuestión, como el psiquiatra alemán Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929), o el jurista francés Jules Joseph Liégeois (1833-1908), ambos con una visión del hipnotismo más cercana a la escuela de Nancy. Los estudios de Liégeois sobrepasan la faceta médica para explorar las posibles aplicaciones sociales del hipnotismo, como la posibilidad de su uso con fines militares¹³³, o alertar de las implicaciones legales del uso corrupto de la técnica. En lo que denominó un «estado secundario inducido»¹³⁴, el sujeto de la hipnosis, en un estado de aparente lucidez, puede convertirse en un autómatas dependiente de los designios de un criminal con dotes de hipnotizador, ya sea como autores de crímenes o como víctimas (generalmente sexual) de los mismos sin que sean capaces de recordar el origen de sus motivaciones, los primeros, o al agresor, las segundas. Como en muchos otros aspectos, la escuela de la Salpêtrière tenía una opinión diferente, negando la posibilidad de que se pudieran dar crímenes de tal naturaleza¹³⁵.

El impresionante éxito de *Dr. Mabuse* y la idea de que los escenarios que Mabuse nos muestran formaban parte del día a día de la República, generaron varias reacciones en la crítica, alertados por el poder de sugestión de la dirección de Lang y su uso de la violencia. Escenas como la del cruento asalto al cuartel general de Mabuse fueron consideradas por los críticos como una «apología de la violencia y el crimen»¹³⁶. Durante las más de cuatro horas de película, la sucesión de actos abominables no se nos muestra de forma explícita, sino que los momentos culminantes se nos dan a entender por medio de interferencias artísticas¹³⁷ intercaladas voluntariamente por Fritz Lang que no hacen más que aumentar la intensidad de dicha violencia. La escena más

¹³³ Gauld, A., (1992), p. 495.

¹³⁴ Ibid, p. 497.

¹³⁵ Ellenberger, H.F., (1970), p. 164.

¹³⁶ Töteberg, M., (1985), p. 43.

¹³⁷ Elsaesser, T., (2000), p. 163.

característica es en la que el mayordomo del conde Told telefona a von Wenk sujetándose el cuello y con habla entrecortada sólo dice «...con la navaja de afeitar», dándonos a entender que el conde se ha suicidado cortándose la garganta. Varias décadas después, Lang justificaba así el reiterado uso de la violencia a lo largo de su obra:

La gente ya no cree en el infierno ni en el azufre, no tan sólo en el Juicio Final. Pero en cambio temen el sufrimiento físico. Por ello la violencia constituye, en la actualidad, un elemento necesario a toda construcción dramática.¹³⁸

El poder de sugestión de la cinta fue temido también por la comunidad médica, especialmente por la distorsionada imagen que arrojaba de la figura del médico. El neurólogo y eugenista Curt Thomalla (1890-1939) expresó en un artículo de 1923 su queja por la imagen del hipnotismo que daba *Dr. Mabuse* y apelaba a la necesidad de rehabilitar, a través del cinematógrafo, la imagen pública del médico y de la hipnosis clínica¹³⁹. Thomalla, colaborador del departamento de filmes culturales de la Ufa desde 1919 (al que aportó registros cinematográficos de las distintas enfermedades neurológicas), dirigió en 1923 el documental *Ein Blick in der Tiefe der Seele (Una mirada a las profundidades del alma)* como respuesta al filme de Lang. Entre los posteriores “logros” filmicos de Thomalla cabe destacar su labor como figura clave de la propaganda cinematográfica de las campañas de salud pública del III Reich, lo que hace cuestionarse cuánto del temor a la figura del médico reflejado en *Das Cabinet des Dr. Caligari* y *Dr. Mabuse, der Spieler* se podría hacer extensivo a los médicos de los años venideros.

¹³⁸ Lang, F., (1963), *M. El vampiro de Dusseldorf* (introducción al guión). Aymá S.A. Editora, 1964, Barcelona. P. 17.

¹³⁹ Killen, A. (2009), Scientific and Medical Films in the 1920s-1930s, Virtual Laboratory, Max Planck Institute for the History of Science. http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/index_html, última consulta 29/09/2015.

II. Nuevas objetividades

De que estés muy enfermo,
¿quién ha sido la causa?
no ha sido el frío soplo del norte
ni la noche estrellada.

Tampoco la sombra bajo los árboles,
ni el ardor de los rayos del sol.
No ha sido el dormir ni los sueños
en el lecho florido del valle.

Las heridas mortales que llevo,
son obra de los hombres;
La naturaleza me ha sanado,
pero ellos no me dejan en paz.

Justinus Kerner.

¿Quién te pone tan enfermo?

(...) y su piedad era tanta, que Dios, compadecido, hizo que volvieran a crecerle las manos.

Hermanos Grimm.

La doncella sin manos (1857)

II.1.1. El hombre enfermo.

La crónica de la República de Weimar que nos ofrece *Dr. Mabuse, der Spieler*, aunque certera en muchos de sus aspectos, pasa por encima de la realidad de la mayor parte de la sociedad alemana de la época. En sus ya citadas memorias, George Grosz nos ofrece un retrato mucho más crudo del Berlín de postguerra:

En todas las esquinas se veían inválidos de guerra, auténticos o no. Algunos dormitaban hasta que alguien acertaba a pasar: en ese mismo instante empezaban a sacudir la cabeza y a sufrir temblores espasmódicos. La gente los llamaba “temblones”: «¡Mira mamá otro “temblón” de esos!».

Todo el mundo se había acostumbrado ya a un espectáculo que en otros tiempos se hubiera considerado vergonzoso y repulsivo. Algunos inválidos empezaban a ofrecer chocolate «Wan-Eta», de origen norteamericano, que de repente apareció en grandes cantidades. ¡Dios cuánto tiempo hacía que no habíamos visto un trozo de chocolate! En manos de los inválidos de guerra parecía una ramita de laurel, como el que la paloma llevaba en el pico cuando volaba hacia el Arca de Noé. Era un síntoma de que las cosas empezaban a mejorar¹⁴⁰.

Los soldados mutilados pidiendo limosna pasaron a ser parte del paisaje urbanita de la Alemania de postguerra, como en el cuadro de Grosz de 1926, *El día*

¹⁴⁰ Grosz, G., (1946), *Un sí menor y un no mayor. Memorias del pintor de entreguerras*. Capitan Swing, 1ªed, 2011, Salamanca. P. 174.

gris, donde, en un paisaje industrial, lo que los estadounidenses llamarían un *white-collar worker* que adorna su traje con un lacito con los colores de la bandera del Imperio alemán, pasa por delante de un veterano de guerra. El antiguo soldado, vestido con el raído uniforme que le distingue como herido de guerra, camina mirando al suelo, apoyando su único brazo en un tosco palo, muy distinto del bastoncito que porta en la axila el individuo nacionalista. En los primeros años de la República, tan sólo en Berlín se contaban veinte establecimientos para la atención de los antiguos soldados¹⁴¹. Repudiados por gran parte de la sociedad por ser la encarnación de la derrota alemana, los veteranos encontraron cobijo en los reaccionarios *Freikorps*, enemigos declarados de la República¹⁴². Empleados por el socialdemócrata Gustav Noske¹⁴³, ministro de Defensa del nuevo gobierno alemán, para aplastar cualquier movimiento revolucionario más a la izquierda del SPD, los *Freikorps* fueron responsables del asesinato en 1919 de los líderes Kurt Eisner (presidente de la efímera República Soviética de Baviera), Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (dirigentes de la Liga Espartaquista, escisión del SPD y fundadores del Partido Comunista Alemán) y el caldo de cultivo de los partidos y organizaciones ultraderechistas que terminaron con la República de Weimar.

En el primer volumen de su exitoso estudio historiográfico *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler, define el ideario socialista y su preocupación por los problemas sociales como «cambiar en orden a la vida la perspectiva del pájaro por la perspectiva de la rana¹⁴⁴». Compara el «*pathos* ético de los grandes maestros del

¹⁴¹ Weitz, E.D., (2007), *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Turner Publicaciones, 1ªed., 2009, Madrid. P. 63.

¹⁴² Möller, H., (1985), *La República de Weimar. Una democracia inacabada*. Antonio Machado Libros, 1ªed., 2012, Madrid. P. 282

¹⁴³ Haffner, S., (1979), *La Revolución Alemana de 1918-1919*. Inédita Editores, 1ªed., 2005, Barcelona. P. 188.

¹⁴⁴ Spengler, O., (1918-1922). *La decadencia de Occidente*. Espasa, 6ªed., 2011, Madrid, Pp. 491-492.

barroco, Shakespeare, Bach, Kant, Goethe- que tenían la voluntad viril de dominar *interiormente* las cosas naturales por se sabían superiores a ellas-» con «los afanes de la modernidad europea, que aspira a quitarlas de en medio –bajo la forma de la solicitud, humanidad, paz universal, felicidad del mayor número- porque se sienten el mismo plano que ellas¹⁴⁵».

El colapso político derivado de la Revolución de obreros y soldados, la abdicación del *Kaiser* el 9 de noviembre de 1918 y el armisticio declarado dos días después, fue equiparado por los médicos alemanes con el deterioro de la constitución física y mental de la población. La Revolución socialista fue temida como el comienzo de una epidemia de enfermedades crónicas, excesos sexuales y el aumento del número de los trastornos mentales¹⁴⁶. Los mismos médicos que alabaron los efectos terapéuticos de la guerra en 1914 y que aplacaron los síntomas de los soldados neuróticos, sólo lo suficiente para devolverlos al frente, se autoimpusieron la labor de vigilar por la salud física y mental del país ante el riesgo de debacle del pueblo alemán. Las draconianas condiciones del Tratado de Versalles y el bloqueo internacional del país derrotado, fue denominado por la Oficina Imperial de Salud como «una guerra de exterminación contra la raza alemana», señalando a los aliados como asesinos de niños (80.000 defunciones infantiles directas y la pérdida potencial del nacimiento de cuatro millones de niños durante la guerra¹⁴⁷).

El advenimiento de la República fue recibido por los médicos defensores del antiguo régimen como la confirmación de los temores señalados durante la guerra: los más bravos representantes de la raza alemana morían en las trincheras mientras los

¹⁴⁵ Ibid, p. 492

¹⁴⁶ Weindling, P., (1989), *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism 1870-1945*. Cambridge University Press, 2002, Nueva York. Pp. 338-339.

¹⁴⁷ Ibid, p. 339.

individuos más débiles, eran licenciados y devueltos a la vida civil amparados por sus cuadros de neurosis de guerra. Emil Kraepelin, en la línea de Spengler, apuntaba al origen de esta situación al hecho de que durante la Gran Guerra, en lugar de dirigir su atención contra el enemigo, los soldados alemanes lo hicieron hacia el mundo de sus propios sentimientos, convirtiéndose en sonámbulos, vagando por la Alemania de postguerra sin el dominio consciente de sus actos¹⁴⁸. En esa misma línea, Kraepelin, que consideraba la Revolución como una catástrofe política y médica, tomó un papel activo desde su clínica de Múnich contra la República Soviética de Baviera, dando cobijo a los médicos más reaccionarios perseguidos por los defensores del régimen de Eisner y sumándose a los movimientos de higiene racial muniqueños para defender al país de la «degenerada hacia lo criminal, fingidora de enfermedades y mentalmente débil masa¹⁴⁹» revolucionaria.

La insubordinación general se hizo patente incluso entre los soldados enfermos. En su hospital de Hamburgo, Max Nonne pudo comprobar cómo la (denominada por él) «resistencia pasiva» a su tratamiento creció exponencialmente durante los meses del periodo revolucionario, coincidiendo con la disolución de cualquier tipo jerarquía militar. La total subordinación del soldado enfermo hacia el médico era fundamental para el éxito del método de sugestión de Nonne, por lo que durante la Revolución, determinó que sólo trataría a los pacientes que se lo solicitaran directamente y se subyugaran absolutamente a su disciplina¹⁵⁰.

El hecho de que numerosos soldados abandonaran las clínicas donde se recuperaban de los daños neuropsicológicos de la guerra y se sumaran a los consejos de

148 Hales, B., (2010), *War Trauma in Robert Reinert's Nerven*, en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ª reimp., 2012, Nueva York. P. 38.

149 Lerner, P., (2003), *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*. Cornell University Press, 1ª ed., 2009, Nueva York. P. 215.

150 Ibid, p. 210.

soldados, confirmó para los médicos más críticos el probable origen facticio de la *Kriegsneurosen*. El caso del por entonces cabo Adolf Hitler, expuesto a un ataque de gas en Ypres, y, para autores como Kaes, posible víctima de la neurosis de guerra¹⁵¹. El propio Hitler describe en *Mein Kampf* como tras el ataque británico, «mis ojos se hallaban convertidos en dos carbones encendidos, viéndolo todo negro en torno mío». Las noticias de la capitulación traídas el 10 de noviembre por el pastor del hospital de Pasewalk donde se recuperaba, enfurecieron de tal manera al cegado soldado («Qué significaba el escozor de mis ojos al lado de esta miseria») que recuperó en pocos días la vista empujado por la determinación de convertirse en político¹⁵².

Compartiendo mensaje y finalidad con los sectores más reaccionarios, el mensaje antirrevolucionario de los psiquiatras alertaban de la epidemia de «debilidad mental», «neuropatía» y (alejado del término diagnóstico actual) «psicopatía»¹⁵³. Dado el componente hereditario de dicha «psicopatía» y las manifestaciones antisociales de la enfermedad, una Alemania donde la clase dominante fuera la de los revolucionarios/psicópatas, poblaría el país de generaciones de «criminales, prostitutas y vagabundos»¹⁵⁴. Todos estos temores y las posibles soluciones médicas y sociales propuestas por las fuerzas conservadoras quedaron fielmente reflejados en la película que se analizará a continuación.

151 Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey. Pp. 78-79.

152 Hitler, A., (1924) *Mi Lucha*. Editors S.A. 1ªed, 1984, Hospitalet de Llobregat. Pp. 102-104.

¹⁵³ Weindling, P., (1989), p. 381.

¹⁵⁴ Ibid, p. 381.

II.1.2. «¿Qué es lo que me sucede?». *Nerven* y la reacción médica a la Revolución

La obra del director vienés Robert Reinert (1872-1928) no tuvo en las generaciones posteriores la resonancia de otros compatriotas suyos como Robert Wiene o Fritz Lang pero es fundamental para entender todo el espectro político y cinematográfico de la República de Weimar. Prácticamente olvidado por el público y la industria cuando falleció súbitamente en 1928¹⁵⁵, Reinert fue el guionista de la exitosa saga *Homunculus* (1916) y director de los llamados *Monumental-Film*, más cercanos al lenguaje cinematográfico de los estadounidenses D.W. Griffith y Cecil B. DeMille. Eclipsada por su exitosa predecesora, *Opium* (cuyos aspecto médicos se analizarán brevemente en el próximo capítulo), en 1919 Reinert estrena también *Nerven* (*Nervios*), rodada en Múnich durante las tumultuosas semanas revolucionarias. Como se vio en la primera parte del trabajo, el término *Nerven* englobaba un conjunto de estados mentales que iban desde la virilidad al patriotismo, como muestra el hecho de que en 1910, cuando ya se barruntaba el conflicto bélico europeo, el *Kaiser* Wilhelm pronosticara que la futura guerra la vencería la nación con los «nervios» más sanos¹⁵⁶. La lucha por la adaptación de su personalidad al nuevo mundo de la postguerra que, para el psicoanalista Ernst Simmel, condicionaba la salud mental de los soldados provenientes del frente¹⁵⁷, en *Nerven* se hace extensible a la población civil. La exposición de los hechos y las soluciones planteadas sitúan el filme de Reinert en un «modernismo conservador¹⁵⁸» alejado de la vanguardia expresionista dominante.

¹⁵⁵ Horak, J-C. (2009), *Reactionary Expressionism in Robert Reinert's Nerven*. Edition Filmmuseum, 2009, p. 9.

¹⁵⁶ Kaes, A., (2009), p. 39.

¹⁵⁷ Hales, B., (2010), p. 31.

¹⁵⁸ Horak, J-C. (2009), p. 7.

Al igual que Fritz Lang en *Dr. Mabuse, der Spieler*, Reinert hace un uso muy medido de los recursos expresionistas, en este caso para mostrar los procesos mentales del torturado protagonista, Roloff (Eduard von Winterstein), así como para introducir al espectador en el significado de dichos *Nerven* a través de un prólogo que comienza con esta loa:

Nervios, vosotros, misteriosos caminos del alma, emisarios de los deseos y el más profundo sufrimiento. Si vosotros falláis, el hombre no es más que un animal. Nervios, ¿no sois vosotros el alma en sí misma?

A continuación, Reinert nos muestra dos escenas aparentemente inconexas: la primera, una madre que es capaz de sentir a cientos de kilómetros la muerte de su hijo, soldado en el frente, cuyo cuerpo se integra en un grupo de cadáveres que remite ineludiblemente a un grabado de *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya; la segunda el asesinato de una joven a manos de un individuo de gestualidad expresionista que en lugar de huir de la escena del crimen, se horroriza porque el canario de la muerta podría morir por no tener suficiente agua en el comedero de su jaula. Un grupo de hombres desnudos, algunos a caballo, intentando raptar a varias mujeres también desnudas, tras la imagen superpuesta de una catarata son presentados como imagen de la lujuria y los nervios. Frente a ello, el cuerpo atlético y desnudo de un hombre mostrado de espaldas, inspira profundamente contemplando el paisaje que le ofrece la cúspide de una montaña.

El prólogo se convierte en una versión acelerada y visualmente extrema del drama de Roloff: El estallido de su nueva fábrica, en la que había depositado todas sus esperanzas como el punto de partida de una expansión comercial (lo que recuerda significativamente al final del sueño imperial alemán), sume a Roloff en un estado de extremo nerviosismo en el que torturadoras imágenes provenientes de su mente acaban

por hacer que no llegue a distinguir qué es realidad y qué es producto de su locura. La acción está ambientada en el Múnich de postguerra, donde las masas de ciudadanos colapsan las calles, se producen asesinatos sin sentido y juicios sumarísimos resueltos con fusiles en cuestión de minutos. El contrapunto a la figura desquiciada de Roloff lo ofrece el pastor Johannes (Paul Bender), que intenta dirigir a la masa con una especie de socialismo evangelizador, clamando contra la guerra que en la que la gente está muriendo «en ensangrentados campos de batalla» (devolviendo la imagen del prólogo de los cadáveres apilados bajo un árbol). La oratoria y el carisma de Johannes también hacen mella en la mente de la hermana de Roloff, Marja (Erna Morena), que abraza la causa revolucionaria y rompe el compromiso con su novio. El rostro y los movimientos de Marja recuerdan tras su conversión a una suerte de sonámbula. El cada vez más desquiciado Roloff («yo solía tener nervios de acero...») llega a dar por hecho lo que sólo es una idea inconsciente: que su hermana ha sido seducida no solo mentalmente, sino también físicamente por el pastor. Reinert recurre siempre a la misma estructura que distingue las escenas oníricas/inconscientes del resto del filme: una tintura violeta y la sustitución de la dominante actuación naturalista por una expresionista. El delirio de Roloff sirve como testimonio clave para enviar a prisión al pastor Johannes, que acepta estoicamente la pena. La angustia de Roloff es tan creciente y los episodios de delirio se intercalan tan a menudo en su día a día que su estado mental llama la atención en su esposa, que descubre aterrorizada cómo empeora el estado de su marido.

Hacia la mitad del filme, «para determinar su auténtica condición, Roloff consulta a un famoso neurólogo». Siendo, por el momento, aún capaz de apaciguar momentáneamente su angustia, el industrial Roloff, elegantemente vestido, con capa y chistera, consulta por el cuadro de «un amigo mío que ve cosas que en realidad no existen», «y, lo más horrible de todo, su propio ego está aterrorizándolo», «y al mismo

tiempo mantiene una apariencia perfectamente sana». Paseando junto al neurólogo por el jardín de su clínica, las imágenes violetas en las que su ego desdoblado vaga sin rumbo entre paisajes irreales, se intercalan en el discurso del neurótico. Durante el relato de Roloff, el neurólogo (sin nombre), se ha situado a su espalda. De mayor estatura que el “amigo” del paciente, con las sienes rapadas y con una cicatriz transversal que recorre su mejilla izquierda, el neurólogo posee el aspecto de un pasado militar que le otorga autoridad suficiente para informar a Roloff de cuál puede ser la causa del mal que aqueja a su amigo. Para ello, pasan del jardín a un claustro que se anticipa al de la clínica del doctor Caligari, donde los internos vagan ataviados con blusones blancos: «Todas estas personas tienen una apariencia saludable. Sin embargo, están seriamente enfermos». Los pacientes se entrecruzan en el camino de un cada vez más ansioso Roloff, que pregunta al doctor el origen de la enfermedad. El neurólogo tiene una teoría muy clara de cuáles son los agentes etiológicos: «El progreso de la civilización, la lucha por la existencia, la ansiedad de los tiempos de guerra, los pecados de los padres».

Con esta información, Roloff indaga en su pasado y encuentra una carta en la que se habla del «infeliz matrimonio de sus padres». Su padre, una víctima de «episodios de furia patológica y alcoholismo», confirma la teoría hereditaria de la neurosis enunciada previamente por el neurólogo. El estado del enfermo empeora rápidamente. Sus accesos de delirio, cada vez más frecuentes y extremos, hacen que Roloff ya sea incapaz de distinguir qué es real y qué no. En uno de esos accesos llega a imaginar que él es la causa de la muerte del pastor Johannes, cuyo cadáver adora su esposa vestida de plañidera. En su visión, es el mismo Johannes quien acompaña a Roloff y le muestra la consecuencia de sus actos. En los momentos de aparente cordura, el neurótico llega a la siguiente conclusión: «Mis propios nervios son el espejo de los

nervios del mundo. Y los nervios del mundo están enfermos». Su esposa pide ayuda al neurólogo. El pronóstico del médico es tan claro como horroroso: «Está perdido, sin esperanza. Sólo la muerte puede liberarlo».

Tras la liberación del sacerdote, una vez retractado de su testimonio, Roloff intenta asesinar a su propia esposa. Sin escapatoria, a merced de las visiones que genera su propia mente, Roloff tan sólo puede recurrir al Johannes. Aterrorizado ante su porvenir, continuar su proceso degenerativo hasta convertirse «en una bestia brutal, el enfermo sólo puede recurrir al perdón y la comprensión del pastor. Johannes le facilita la salida que promulgaba el neurólogo: un frasco con veneno liberará definitivamente de su mal a un agradecido Roloff que muere en sus brazos. El pastor informa a su esposa, que ha llegado cuando se ha consumado el suicidio, de que Roloff ha muerto por un «ataque de apoplejía». Marja, la hermana, elige también terminar con su propia vida (la mayor parte de su deriva revolucionaria está perdida en la versión actualmente disponible del filme). Rodeado de destrucción, Johannes intenta convencer a Elisabeth (Lia Borré), la viuda de Roloff de abandonar Múnich. Ella ya se había adelantado ingresando en un convento. Confiando el amor que les une, Johannes y Elisabeth comienzan una nueva vida en el campo. Entre montañas, manejando un arado, segando, la pareja es alentada por el invisible narrador que invocaba a los *Nerven* en el prólogo: «¡Vuelta a la Naturaleza! ¡Trabajo! ¡Nuevos nervios! ¡Nuevas personas!»

Las preocupaciones de los médicos se ven reflejadas en múltiples aspectos de la película de Reinert. Será la sociedad civil la que sufra las peores consecuencias de la vuelta de los soldados enfermos del frente: la propagación de la neurosis de guerra como una enfermedad contagiosa¹⁵⁹ entre las masas agitadas destruirá el orden establecido. Empezando por la institución familiar (la locura de Roloff se propaga entre

¹⁵⁹ Hales, B. (2010), p. 32.

todos los que le rodean¹⁶⁰) y terminando por el régimen político (la República de Weimar). La relación de la neurosis de guerra, la locura y el crimen, tal y como se apuntan en el prólogo de *Nerven*, se estudiarán más detalladamente en el último capítulo de este trabajo.

Nerven propugna la vuelta a los valores tradicionales como única salida posible al caos reinante. De una forma sutil, pero prácticamente inédita en el resto de las películas de este trabajo, el nihilismo terapéutico del neurólogo refleja, en pleno periodo revolucionario, el pensamiento del psiquiatra Alfred Hoche (1865-1943), acuñador del término «vida indigna de la vida¹⁶¹» y uno de los autores en los que se basaron los programas de eutanasia de los enfermos mentales en la siguiente década.

Sin perder el gusto por la tragedia, Robert Reinert ya había explorado la relación médico-paciente en *Opium* (*Opio*, 1919), en este caso en el contexto de uno de sus aplaudidos *Monumental-Film* y siendo el médico la figura central del drama.

II.1.3. Tras el corazón médico: *Opium* y *Der Gang in die Nacht*

No sólo dirigida, sino también escrita por él mismo, *Opium* guarda múltiples paralelismos con *Nerven* pero está marcada por la voluntad de gran espectáculo cinematográfico, lo que le supuso un gran éxito comercial, permaneciendo tres semanas seguidas en cartel en Berlín tras su estreno comercial en febrero de 1919¹⁶². Recreando

¹⁶⁰ Kaes, A. (2009), p. 39.

¹⁶¹ Evans, R. (1997), *In search of German Social Darwinism*, en Berg, M., (1997). *Medicine and Modernity. Public Health and Medical Care in Nineteenth- and Twentieth-Century Germany*. Cambridge University Press, 1ªed., 2002, Nueva York. P. 76.

¹⁶² Horak, J-C. (2009), p. 8.

la China y la India de principios de siglo, *Opium* relata la esforzada y desdichada vida del doctor Gesellius en su búsqueda de hallar una cura contra la adicción al opio. Al igual que *Nerven*, *Opium* comienza con un poema que se convertirá en el *leitmotiv* de la película:

¡Opio, el más extraño de todos los venenos, benefactor de los que sufren por dolor y enfermedad, compasivo y monstruoso al mismo tiempo!

El doctor Gesellius (de nuevo Eduard von Winterstein en el papel protagonista) viaja a China con su fiel Alí con el deseo conocer todos los secretos del opio con el fin de llegar a controlar tan poderoso veneno. Allí, el encuentro fatal en un fumadero de opio con Nung-Tschang (un terrorífico Werner Krauss) acarreará la desgracia y destrucción de Gesellius y cuantos le rodean. El efecto devastador del opio se personifica en la figura de Nung-Tschang, lo cual recuerda en cierto modo al castigo a la arrogancia (en este caso occidental) que osa penetrar en los dominios de lo que ha permanecido y debe permanecer oculto, como en *Nosferatu* o en *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Dado que *Opium* se estrenó tres años antes del inmortal filme de F.W.Murnau, es el primero en tomar prestados varios aspectos del *Drácula* de Bram Stoker. Existe un primer sujeto que ha tenido contacto con el Mal y que se ha convertido en un siervo del mismo, en este caso el doctor Richard Armstrong (Friedrich Kühne) que se anticipó varios años al viaje de Gesellius. Tras seducir a la esposa de Nung-Tschang, Armstrong vaga por el mundo destruido por los efectos del opio ofrecido por el villano, y, al igual que el Renfield de Stoker o el Knock de Murnau, es la primera víctima del ser vampírico, el antecesor de las desgracias de Gesellius (un equivalente a Harker o a Hutter en las otras obras). En las tres obras, es el trabajo del protagonista lo que destruye a su entorno: la vuelta al hogar de Gesellius (que ha rescatado a la hija nacida de las relaciones de Armstrong con la esposa del malvado, rebautizada como Magdalena

–Sybill Morel-) muestra como el año pasado en China ha supuesto la desestructuración del hogar que abandonó en Europa. Su esposa Maria (Hanna Ralph) mantiene una relación adúltera con el asistente de Gesellius: el doctor Richard Armstrong (Conrad Veidt), hijo del dado por perdido Dr. Armstrong.

Con estos *dramatis personae*, Reinert entreteje una trama que romances y suicidios que se anticipa en violencia a *Nerven*. La repetición de la escena en que Werner Krauss se corta metafóricamente la garganta con su mano, maldiciendo a Armstrong y con él al mundo occidental, hacen del ubicuo personaje una encarnación del mal similar a la del diablo de Emil Jannings de *Faust* en incluso al propio Dr. Mabuse. Pero por encima de dicha maldición, el destino fatal de Gesellius y sus allegados se debe a él mismo. Para el médico, «ningún trabajo ni éxito del mundo significan nada si la persona no es capaz de llevar la felicidad a la condición humana». Cegado por su propia soberbia, Gesellius no ha sido capaz de llevar la felicidad a su propia familia. El retorno del médico hace que el doctor Armstrong hijo no pueda soportar la culpa y huya a caballo, abandonando a su amante y su trabajo. La fatalidad hace que sufra un terrible accidente que le devuelve, herido y moribundo a la Casa de la Felicidad, la clínica de desintoxicación de Gesellius. Éste, al sorprender a Armstrong y a su esposa abrazándose, descubre el abandono al que ha condenado a su familia durante los seis años de investigación.

La exteriorización de los procesos mentales de los personajes recuerda al trato que les dará Reinert en *Nerven*: ansiedad, delirio, falsos recuerdos e ideas suicidas ocupan los casi dos tercios restantes del filme. Víctima de sus remordimientos, el personaje de Veidt pierde el habla, comunicándose durante el resto de su escaso tiempo de vida con una pizarra. Torturado por el daño que ha infligido a su maestro, decide poner fin a su vida con una dosis pura de opio, dejando una nota camuflada en el

vestido de la hija de Gesellius. La nota de suicidio de Armstrong queda oculta hasta el final, siendo la causa de confusiones con consecuencias nefastas en el resto de personajes en las que Nung-Tschang juega un importante papel de catalizador. Armstrong padre, que se rehabilita en la clínica donde su hijo no ha sido capaz de reconocerlo por su demacrado aspecto tras diecisiete años de drogadicción, culpa a Gesellius de la muerte de su hijo. También es culpado por su esposa, lo que obliga a Gesellius, víctima de sus propios *Nerven* (crisis de angustia, síncope en sus conferencias), a aceptar una oferta de investigación en la India, a donde huye con la hija de Armstrong, cuyo verdadero origen aún desconocen todos los personajes salvo su padrastro Nung-Tschang. En la India (otro desmesurado ejercicio de ambientación de Reinert) los remordimientos de Gesellius, sus pulsiones autodestructivas, le arrastran a consumir opio con la esperanza de evadirse de su dolor. Los sueños que le procura la adormidera están llenos de grotescas imágenes sexuales de faunos y ninfas, y, como en *Nerven*, corrientes de agua superpuesta que anuncian la muerte.

Enfermo de cuerpo y alma, Gesellius vuelve a su hogar para buscar el perdón y la salud perdida en la clínica que él fundó y abandonó, ahora dirigida por un rehabilitado doctor Armstrong y ayudado por su esposa, que ahora trabaja como enfermera atendiendo a los opiómanos. Sin dejar de recordarle su papel en la muerte del hijo de Armstrong, Magdalena (por amor a Gesellius) se autoinculpa públicamente de haber sido quien le facilitó el opio mortal al suicida. Satisfecho de la sucesión de tragedias, Nung-Tschang profundiza en el dolor de los europeos informando a Armstrong de que es a su verdadera y desconocida hija a quien ha enviado al cadalso. La oportuna aparición de la nota de suicidio de Armstrong hijo, libera a Magdalena de su condena y es ensalzada por Reinert como el único espíritu bondadoso de la película. Aunque la resolución de la muerte de Armstrong podría ser un nuevo comienzo para

todos, el dolor de Gesellius es tal que pide voluntariamente dejar de vivir. En el jardín de su propia clínica, rodeado por su familia y supervisado por Armstrong, Gesellius toma una dosis mortal de opio que le sume en unas alucinaciones que difieren profundamente de las anteriores pesadillas: los faunos y ninfas ahora son ángeles que reciben al moribundo, las violentas aguas ahora son un río en el que una barcaza dirigida por su fiel (y asesinado por Nung-Tschang) Alí y donde descansa Armstrong hijo, recogen el alma redimida de Gesellius. Mientras su espíritu ya cruza la recreación que Reinert hace de la laguna Estigia, un sonriente Gesellius muere, sonriente, elevando sus brazos al cielo, rodeado por las miradas compasivas de sus allegados. «Cuando el profesor Gesellius fue transportado a la tierra del descanso eterno, no deseaba morir, deseaba empezar una nueva vida».

Este encumbramiento del suicidio como único recurso posible para las torturadas clases intelectuales figura en otras exitosas obras de época como en la novela *El lobo estepario* (1928) del alemán Hermann Hesse. La autodestrucción de las almas hiperconscientes del dolor que supone vivir tiene en la figura del médico suicida uno de los máximos exponentes, lo que contrasta con el cuidado de la vida que debería caracterizar a su profesión. La autodestrucción y los rigores de la ética médica fueron registrados en 1921 por Murnau en su filme *Der Gang in die Nacht*.

Traducida en su estreno en España como *La luz que mata* (cuando la traducción literal sería algo así como *La ida hacia la noche*), es, para Luciano Berriatúa, referente internacional de la obra de Murnau, una de las películas más desconocidas y bellas del director alemán¹⁶³. El prodigioso uso de los escenarios naturales para recrear atmósferas que simbolicen los estados del alma de sus personajes (denominado *Stimmung* –

163 Berriatúa, L., (1990), *Los proverbios chinos de F.W.Murnau*. Filmoteca Española, 1ªed., 1990, Madrid. P. 109.

“Sentimiento”, “ánimo”- por Lotte Eisner en *La pantalla demoníaca*¹⁶⁴) se aleja del espíritu expresionista y adopta los parámetros del *Kammerspielfilm*, adaptación cinematográfica de las representaciones intimistas en salas de cámara con las que experimentó el dramaturgo Max Reinhardt. En una película fuertemente influenciada por el cine sueco de la época, gran parte de los planos de *Der Gang in die Nacht* se corresponden con cuadros de pintores alemanes decimonónicos, técnica que perfeccionaría Murnau en sus posteriores *Nosferatu* y *Faust*¹⁶⁵.

El guion de Carl Mayer incide en el sufrimiento que supone para el oftalmólogo Eigil Börne (Olaf Fønss) seguir los dictados de la ética médica. Como en los dos anteriores filmes, los actos y sentimientos del protagonista acarrearán nefastas consecuencias entre todos los que le rodeen. En una noche de ocio, el doctor Börne acude junto a su novia Helene (Erna Morena) al espectáculo de variedades en el que actúa la bailarina Lily (Gudrun Bruun Stephensen). Fuertemente impresionada por la figura del doctor, Lily finge una lesión por la que se reclama a algún médico entre el público la asistencia de la bailarina. El amor que surge entre ambos impele a la pareja de amantes a abandonar la ciudad y comenzar una nueva vida en una villa en una isla, donde Börne ejerce de médico rural. Dejando atrás su prometedora carrera de oftalmólogo, por la que Helene había pospuesto sus deseos de matrimonio, el médico y la bailarina han empezado esa nueva vida a la que empujaba el final de *Nerven*.

En una recreación del cuadro *La isla de los muertos* del pintor Arnold Böcklin¹⁶⁶, donde una figura en pie en una barca, ataviada con lo que podría ser una blanca mortaja, es acercada por un remero a una isla de fúnebre aspecto. También de pie

¹⁶⁴ Eisner, L., (1974), *La pantalla demoníaca*. Cátedra, 2ª ed., 1996, Madrid. P. 123.

¹⁶⁵ Para un estudio detallado de dicha técnica de Murnau, ver Berriatúa, L., (2009), *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Divisa Red, 2009, Valladolid.

¹⁶⁶ Berriatúa, L., (1990), p. 109.

y con un ajustado traje negro que remite inevitablemente a la indumentaria de su inmortal Cesare, Conrad Veidt encarna al pintor que pondrá fin a los días felices de la pareja de amantes. El pintor sin nombre sufre de un tipo de ceguera que le impide desarrollar su arte. Animado por Lily, el doctor Börne someterá al pintor a una intervención quirúrgica que le devolverá la vista. La escena del ciego recuperando la visión recuerda a poderosamente al despertar de Cesare bajo las órdenes de Caligari: acompañado por un criado, Börne visita al ciego que ha alojado en su propia casa mientras se recupera de la cirugía. Tras una exploración del rostro del enfermo (una especie de pase magnético sobre la cara del pintor) y retirando la venda que cubre sus ojos, Börne indica al fámulo que retire las cortinas que tapan la ventana de la habitación. Sintiendo de nuevo luz, Conrad Veidt emerge de su mundo de oscuridad como volvía a la consciencia en *Das Cabinet des Dr. Caligari*: su rostro se agita luchando por pasar de uno a otro estado, su tronco se eleva lentamente mientras sus manos agarrotadas se mantienen como amenazadoras garras a la altura del pecho. Siendo ya capaz de abrir y usar sus ojos, son sus manos las que parecen agarrar y acercarse los rayos de luz que provienen de la ventana. Extasiado por la recuperación de su vista, dirige su mirada y sus manos hacia el oftalmólogo, el primer rostro que contempla en esta nueva etapa, bajando rápidamente la cabeza y besando las manos que le han devuelto la luz a sus ojos.

Como en la escena en la que Cesare contempla por primera vez a Jane, el ciego y Lily establecerán un desafortunado vínculo hipnótico-erótico cuando por fin pueden intercambiar sus miradas. El oftalmólogo debe abandonar la isla al conocer que Helene, sumida en la melancolía tras el abandono, se encuentra mortalmente enferma. Tras el fallecimiento de su antigua novia, y, al igual que Böcklin pintó varias versiones de su cuadro con pequeñas variaciones, Murnau trae en un nuevo plano de una barca a una

figura de pie cargada de negros augurios, en este caso un apesadumbrado pintor que vuelve a la isla donde supuestamente le espera Lily. En uno de sus paseos furtivos por la isla son sorprendidos por Börne que intentará agredir al pintor. Éste no es capaz de ofrecer resistencia contra su benefactor y expone la cara a los golpes que quiera propinarle. Es Lily la que intercede por su amante y desencadena la furiosa huida y el retorno a la civilización que abandonó por ella.

El tiempo de felicidad de la nueva pareja es finito: el pintor, mientras intenta leer un libro, se da cuenta de que ha perdido súbitamente la vista. Necesitado de nuevos cuidados, Lily se ve forzada a suplicar la ayuda del oftalmólogo que ha retomado la brillante carrera que trunció el encuentro con la bailarina. Vengativo, Börne determina que sólo lo haría si ella no existiese. Motivada por el amor que siente hacia el pintor, Lily se suicida para facilitar la condición impuesta, involuntariamente, por el médico. Horrorizado por las consecuencias de sus furiosas palabras, decide cumplir con su funesta promesa de volver a operar al pintor una vez que Lily ha muerto. Éste, destrozado por la muerte de la bailarina, prefiere permanecer ciego con la imagen de Lily permanentemente grabada en su retina antes que volver a ver «la luz que mata». Abrumado por los terribles hechos, a la mañana siguiente, Börne aparece muerto en su despacho.

Entre la obra poética del escritor vienés Hermann Broch, poblada de referencias a la ceguera, su poema *Mitad de la vida*¹⁶⁷ (1934) es un apropiado paralelismo de la voluntaria renuncia de los personajes del drama de Murnau:

Feliz y doloroso fue tu primer despertar, fue el primer don del resplandor,

Más doloroso y más feliz fue el nuevo enlace del día con la oscuridad de la noche,

¹⁶⁷ Broch, H., *En mitad de la vida. Poesía completa*. Igitur/poesía, 1ªed., 2007, Pp. 59-64.

Feliz fue quien retornó a la ceguera.

II.1.4. «Salve sus manos, sus manos son su vida». El entorno del enfermo

Cuatro años después del éxito mundial de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene y Conrad Veidt volvían a coincidir en una producción. Aunque el director había abandonado definitivamente las manifestaciones más explícitas del Expresionismo, en *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*, 1924), autores como Sánchez-Biosca siguen detectando «un estable y verdadero influjo, menos perceptible a simple vista pero más duradero¹⁶⁸» del excepcional filme de 1919. Si *Caligari* sentó las bases de la figura del *mad doctor*, presente en gran parte de las producciones de ciencia-ficción y terror hasta nuestros días, de *Orlacs Hände* se hicieron nuevas versiones en 1935 (*Mad Love*, con Peter Lorre), y en los años sesenta y ochenta. Basada en la novela *Les Mains d'Orlac*, publicada por Maurice Lenard en Francia en 1920, y en 1922 en Alemania, *Orlacs Hände* se ha considerado por algunos autores como el reencuentro entre el hombre en crisis y la Nueva Mujer en la República de Weimar¹⁶⁹. Reinterpretando el mito de Frankenstein al situar al espectador en el punto de vista del monstruo, este filme nos devuelve temas ya expuestos como las consecuencias para el individuo de una ciencia sin control y la mezcla de rechazo y desorientación de la sociedad ante el individuo

168 Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*.

Verdoux, 1ªed. 1990, Madrid. Pp. 120-121.

169 Hans, A., (2010), “*These Hands are not my Hands*”: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene’s *Orlacs Hände* (1924), en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany’s Filmic Legacy*. Camden House, 1ªreimp., 2012, Nueva York. P. 103.

enfermo. Si en *Der letzte Mann* (*El último*, 1924), Murnau hacía un estudio de la desubicación del otrora glorificado soldado con la metáfora de un viejo conserje que es despojado de su flamante uniforme, *Orlacs Hände* profundiza más en vergüenza derivada de la mutilación física y emocional del veterano, en la línea de *The Man who laughs* (*El hombre que ríe*, 1928), película que unió en Estados Unidos a los emigrados Conrad Veidt y Paul Leni. La relación de la mutilación con la vergüenza y el engaño la unen también con *The Unknown* (*El desconocido*, en España conocida como *Garras humanas*) filme estadounidense de terror dirigida en 1927 por Tod Browning (*Freaks*, *Dracula*). Al igual que la mayor parte de la producción cinematográfica weimariana, *Orlacs Hände* ha sido estudiada desde un prisma psicoanalítico. Siendo dicha metodología algo que excede a los objetivos de este trabajo, salvo en las películas en las que sus autores señalaran explícitamente alguna relación con las teorías de Freud, la temática del complejo de castración es tan explícita en *Orlacs Hände* que se señalará convenientemente durante el estudio de la misma.

La vida conyugal y profesional del pianista Paul Orlac (Conrad Veidt) se ve truncada cuando el tren en el que viaja tras dar el último concierto de su exitosa gira como solista, impacta contra un tren en sentido contrario por culpa del fatal error de un guardavía. Alarmada por la tardanza, Yvonne, la esposa de Orlac (Alexandra Sorina), que esperaba ansiosa los abrazos y caricias prometidas por el pianista en la carta con la que abre la película, se lanza al rescate de su marido entre el amasijo de hierros y heridos del lugar del accidente. Tras lograr encontrarlo, el maltrecho Orlac es transportado en su propio coche en mitad de la madrugada a la clínica de un cirujano. Allí, el doctor Serral (Hans Homma) tenía unos planes bien distintos: esperaba que «ocho minutos después» de su ejecución, un subalterno le trajera en un coche el cadáver del asesino y ladrón Vasseur. Cualquiera que fuese la labor que iba a desarrollar con el

cadáver del delincuente, queda pospuesta ante la llegada del coche con el famoso pianista herido. Desesperada, Yvonne espera noticias del estado de su esposo; el doctor Serral, un médico hercúleo con anteojos, un gran bigote negro y las mangas de la bata remangadas hasta los codos, sale del quirófano para informar a la familiar de que la fractura de cráneo de Orlac se puede tratar, pero no podrá hacer nada por las manos del pianista. Yvonne, desesperada, implora al médico extendiendo sus brazos en posición de ruego. Serral, con un gesto mezcla de duda y miedo sólo le puede prometer que lo intentará.

De nuevo asistimos a una escena de un Conrad Veidt que emerge de un sueño profundo, de nuevo convaleciente. Como en *Opium*, vendas y escayolas oculta parcialmente sus rasgos faciales y como en *Der Nacht in die Gang*, un misterioso vendaje oculta la zona que centra la atención del filme, en este caso, las manos. Satisfechos, el cirujano y su equipo visitan la habitación del herido, y es patente la complicidad de Yvonne y el médico, prometiendo al enfermo una pronta recuperación. La atención a sus manos («tus manos, tus bellas y tiernas manos») vuelve cuando la pareja se queda a solas; sumidos en un trance erótico, halagan sus atributos físicos a la espera de que la recuperación de Orlac devuelva la normalidad a sus vidas. La tierna escena queda interrumpida por la primera visión siniestra de la película. Si hasta aquí el montaje y la puesta en escena de Wiene cumplía con los preceptos de la nueva ola de cine realista que empezaba a desplazar a la moda expresionista, la figura de una cabeza asomada al tragaluz de la puerta de la habitación al enfermo, que observa con gesto arrogante las manos del enfermo, es el primer contacto con lo delirante en *Orlacs Hände*. «¿Qué secreto esconden estas vendas?», pregunta Orlac al cirujano, recuperado físicamente pero atenazado por la sospecha de que hay un secreto siniestro. Exultante por sus logros quirúrgicos, el doctor infantiliza a Orlac palmeando sus brazos y

retirando los vendajes como si se tratara de un regalo para su propio ego. Conrad Veidt contempla sus finas y anquilosadas manos, liberadas por fin del vendaje. Ignorante del procedimiento al que Serral le ha sometido, la máxima preocupación de Orlac es si podrá volver a tocar el piano con ellas. Sin ningún atisbo de duda, el médico afirma que «el espíritu controla la mano... la naturaleza y una voluntad fuerte pueden lograr cualquier cosa». La última noche en la clínica, Yvonne espera en su casa las promesas de besos y caricias mientras Orlac sufre terribles pesadillas en las que es golpeado por un puño gigante. Comenzando a dudar de qué es real y qué es delirio, una nota abandonada en su cama le informa lo que hasta ahora le había sido ocultado por el cirujano: «Tus manos no pudieron ser salvadas... El Dr. Serral te dio unas manos diferentes... ¡las manos de Vasseur, el ladrón y asesino ejecutado!».

A partir de aquí, Orlac se sumerge en el mundo de la locura. Guiado por sus delirios, camina como un sonámbulo por el despacho de Serral que le despide amigablemente de la clínica. El paciente es incapaz de darle la mano: esconde las dos avergonzadas, cuelgan de sus brazos como si se tratara de una carga repugnante: «Nunca permitiré que estas manos toquen a otra persona», ni siquiera se permite ponerse el anillo de boda que le esperaba entre la ropa del alta. Desconocedora del estado mental de su marido, Yvonne espera ansiosa, en la casa de ambos, la llegada de Orlac. En una escena paradigmática del citado *Stimmung*, Yvonne recibe a su marido en una habitación adornada con flores, ofreciéndole un ramo como símbolo de su recuperación. Orlac se mantiene distante de los impulsos de Yvonne, explícitamente representados con las ramas de unas plantas situados en un plano anterior a la pareja, dando la impresión de que unen a la reencontrada pareja. Lo que debería haberse tratado del final de la pesadilla no es más que el comienzo de una nueva y de fatales consecuencias.

El desubicado Orlac debe reincorporarse a una cotidianidad que ya no es la suya: no reconoce su cuerpo, es incapaz de desarrollar el arte que era el sustento de la pareja. En ese estado ante la diligencia y fuerza de voluntad de Yvonne, que es quien se ha ocupado de mantener el control de la situación, la creciente hostilidad de Orlac se dirige contra su esposa, contra esta representante de la *Neue Frau* weimariana¹⁷⁰. El rechazo inicial de Orlac se transforma paulatinamente en un peligroso delirio homicida, sugestionado por una nueva señal que aparece en su casa (el puñal de Vasseur) recordándole quién es en realidad, al menos en parte. Sintiendo como la naturaleza criminal de sus nuevos atributos va tomando el control del resto de su cuerpo y de su mente («siento como si viniese de ti... a lo largo de los brazos... hasta llegar al alma... fría, terrible, despiadada... ¡malditas, condenadas manos!»). Como atraído en un trance hipnótico por el puñal que escondió en el piano, Orlac, con el arma firmemente agarrada, da rienda suelta a sus pulsiones y apuñala repetidas veces a una figura que no logramos ver. Sorprendido de esta guisa por Yvonne, con un resto de consciencia, el delirante Orlac aún es capaz de gritarle que se aleje de ella, incapaz de garantizarle que pueda controlar su furia asesina.

La supresión de la personalidad del soldado, la necesidad de obedecer las órdenes de sus superiores frente a la necesidad de cumplir con un imperativo moral básico como es no matar sus semejantes, fueron para Freud, el origen de la epidemia de neurosis de guerra¹⁷¹. Haciendo extensible el cuadro a la mayor parte de los varones de la postguerra alemana, era el mejor caldo de cultivo para reacciones violentas en la población. Libres de la censura y explorando las pulsiones más ocultas de su psique, artistas tan representativos de la vanguardia alemana como George Grosz y Otto Dix

¹⁷⁰ Hans, A. (2010), p. 106.

¹⁷¹ Kaes, A., (2009), p. 47.

realizaron varios autorretratos caracterizados como un *Lustmörder* (asesino sexual). El por qué artistas de irreprochable voluntad crítica con los males de la sociedad generaron numerosas obras cargadas de explícita violencia machista ha merecido la atención de autores como Maria Tatar¹⁷², que centran sus estudios en esta parte, generalmente oculta, del arte de la República de Weimar y tan significativo de las relaciones hombre-mujer de la época. Posponiendo el estudio más pormenorizado del fenómeno del *Lustmord* hasta el capítulo dedicado al crimen y la locura, cabe señalar que *Orlacs Hände* es un destacado representante de esta extraña deriva artística weimariana (no obstante, sin poder determinar cuánto es aportación de Wiene y cuánto se debe a la novela del francés Lenard, hay que destacar que las violentas fantasías del *Grand Guignol* parisino ya contaban con varias décadas de vida cuando se estrenó *Orlacs Hände*).

Conocedor de los gustos del público, probablemente escarmentado por el fracaso de la continuación (al menos estilística) de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Genuine* (*Genuine, la Historia de un Vampiro*, 1920), Robert Wiene da un giro a lo que podría ser un filme simbólico en la línea de *Caligari*, transformándolo en una suerte de película de detectives. Las perturbadoras imágenes y de Orlac tienen un origen mucho más prosaico que la pérdida de control de su psique traumatizada por la amputación de sus manos: está siendo víctima de un chantaje orquestado por la sirvienta de los Orlac y un aparentemente resucitado Vasseur (Fritz Kortner). Siendo Orlac incapaz de tocar, es Yvonne es la que se desvive por mantener a flote el hogar, rogando plazos a los numerosos acreedores y quien debe armarse de valor para recurrir a la última opción (a la que la anima la criada, cómplice de Vasseur): pedir dinero al padre de Orlac.

172 Tatar, M., (1995). *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton Paperbacks, 2ªed., 1997, Princeton. P.8.

En una de las escenas más extrañas del filme, la visita a la casa del padre de Orlac, un palacio gótico dominado por un siniestro mayordomo, el padre, sentado en ostentoso sillón que recuerda a un trono, se muestra inmisericorde ante los ruegos de su nuera, llegando manifestar el odio que siente hacia Orlac. Yvonne se ve obligada a informar a Orlac de su precaria situación económica (de la que el pianista, aislado en su delirio, no era consciente) y de la negativa de su padre a prestarles ayuda. En un inusitado acercamiento a la realidad, Orlac se decide a visitar a su padre: al llegar al palacio, sólo le recibe su padre muerto, con el puñal de Vasseur clavado. La policía descubre las huellas de Vasseur por toda la habitación y es en ese momento cuando Orlac se apercibe de hasta qué punto ha dejado de controlar a sus manos asesinas.

La muerte del padre propicia un encuentro entre el resucitado chantajista y el rico heredero en una taberna. Aparentemente recompuesto en otro experimento científico del cirujano Serral (una cicatriz en su cuello recuerda el paso de la cuchilla de la guillotina y dos manos ortopédicas sustituyen a las que ahora posee, muy a su pesar, Orlac), reclama al pianista una compensación económica por la apropiación de sus miembros. La clave del éxito del chantaje es que los dos saben quién está manejando las manos del asesino que han cometido el atroz crimen. Completamente destruido, Orlac sólo tiene el apoyo de la incondicional Yvonne, la única persona que cree en la inocencia de su esposo. Juntos, por iniciativa de ella, acuden a la policía a exponer el caso y a relatar el extraño encuentro del supuestamente ejecutado Vasseur. Cuando el inverosímil relato de Orlac se transforma en una declaración de autoinculpación a oídos de los policías, el más veterano traza un plan que pueda esclarecer los hechos. En la taberna donde debe hacer la entrega del dinero, se descubre que Vasseur no es Vasseur, sino el estafador Nera, ya conocido por la policía. En un último giro, la inculpación de Vasseur contra el pianista quedan invalidadas por el testimonio de la arrepentida criada:

las manos de Orlac están limpias de sangre, Vasseur murió injustamente; Nera usaba unos guantes que reproducían las huellas dactilares del desdichado, y que fueron usados para implicar falsamente a Orlac en el asesinato de su padre.

Con la verdad expuesta y conocedor de que porta las manos de un inocente, un recuperado Orlac abraza y acaricia a su fiel esposa. Sus manos acarician de tal manera la cabeza de Yvonne que su cara queda cubierta y anulada por su cabello, lo que ha sido interpretado como una recuperación por parte de Orlac de la perdida posición dominante en su matrimonio¹⁷³.

II.1.5. El Reino de los ciegos

Avanzada la década de los veinte la relación entre el cinematógrafo y la Medicina iba más allá de las representaciones alegóricas de temas médicos. Un importante número de producciones, desde cortometrajes a documentales divulgativos, eran proyectadas en las pantallas de toda Alemania con el fin de educar y concienciar a la población sobre los principales problemas sanitarios del país, por lo general, ligados a la salud pública. Parte de ellos serán estudiados en el próximo bloque. Antes, para cerrar el dedicado al hombre enfermo, se analizará el curioso caso de *Vom Reiche der sechs Punkte* (*El Reino de los seis puntos*, 1927).

Financiada por la Asociación Renana para el Bienestar de los Ciegos (Rheinischer Blindenfürsorgeverein¹⁷⁴) el film, dirigido y escrito por Hugo Rütters (de quien sólo hay registradas cuatro películas, siendo ésta la primera de ellas), combina el

¹⁷³ Hales, B. (2010), p. 112.

¹⁷⁴ Drössler, S. (2009), *The Realm of the Six Dots*. Edition Filmmuseum, 2009, Múnich. P. 3.

rigor del documental médico con la emoción de una película de ficción. Pensado para un uso no comercial, la película se proyectó en 32 ciudades alemanas, procediendo la copia actual de una copia finlandesa.

En el filme, el ingeniero Hermann Krüger (Herr Metzler) es convencido por su prometida, Louise Siebert (Lotte Keinschmidt) para visitar a un oftalmólogo por su alarmante pérdida de visión. Metzler y Keinschmidt son los dos únicos actores profesionales que aparecen interpretando un papel. El resto del reparto está formado por personas vinculadas al Instituto Philipp y Anna Schoeller, especializado en el cuidado y formación de invidentes de todas las edades: el oftalmólogo Robert Wirtz, el director del Instituto Hubert Horbach y el conjunto de educadores y enfermeras son el personal real del establecimiento. Lo que genera sorpresa en el espectador actual es la innumerable cantidad de casos clínicos de ceguera, de distintas etiologías y de todas las edades, que son presentados en el filme, todos ellos, enfermos al cuidado del Instituto. Los objetivos de *Vom Reiche der sechs Punkte* es divulgar un mensaje de respeto y reconocimiento de la labor de los cuidadores de los invidentes del Instituto, así como ensalzar la tremenda voluntad de los pacientes para lograr una vida plena y autónoma. En los momentos que es necesario, el filme transmite un mensaje de prudencia y alerta a los espectadores, generalmente encaminado a que los pacientes oftalmológicos consulten precozmente a un especialista en lugar de dejarse aconsejar por legos en la materia.

El medio por el que la película de Rütters consigue estos objetivos es el proceso emocional del ingeniero Krüger, desde su diagnóstico de su incurable ceguera a la aceptación de su condición y la exitosa adaptación a una vida independiente y productiva. Anticipándose a la división de las etapas del duelo enunciadas por el psiquiatra alemán Erich Lindemann en 1944, *Vom Reiche der sechs Punkte* divide el

relato del impacto de la enfermedad en la vida de Krüger en seis fases, como son seis los puntos que forman las distintas combinaciones del método Braille de lectoescritura para invidentes. Como en *Orlacs Hände*, la mayor parte del éxito se debe a la determinación de la compañera del enfermo. En ambos filmes aparecen escenas de paternalismo médico y de cierta ocultación de la verdad al paciente, pactándolo previamente con sus familiares, que sí están convenientemente informados (lo que les obliga a un doloroso ejercicio de compasión y disimulo).

Por un accidente laboral, la vista del ingeniero se deteriora progresivamente, sin que éste sea capaz de acudir a un médico especialista. A pesar de ser ya incapaz de incluso de leer los planos necesarios para su trabajo, es el empeño de Louise el que logra que Herrmann acuda al médico. Para entonces ya es tarde; tras ser explorado por el oftalmólogo Wirtz (que reúne todos los atributos del tradicional médico alemán: elevada estatura y prominentes barba y abdomen), éste determina que no existe cura para el avanzado estado de la enfermedad de Hermann. Pidiendo a su prometida que le acompañe, el médico deja solo al paciente junto a la lámpara de hendidura que ha determinado su fatal diagnóstico. Viendo por primera vez su rostro sin las lentes ahumadas que le protegen, el gesto desolado y las córneas opacas de Hermann nos dan a entender la negación de la gravedad de su estado que ha presentado el ciego en los meses previos a la consulta y la terrible toma de conciencia que está sufriendo en el gabinete del oftalmólogo.

La alianza que sellan el médico y la novia del paciente (también con sentimiento de culpa por no haber convencido antes a su prometido para acudir a Wirtz) a las espaldas de Hermann, precede a la ruptura del compromiso nupcial por parte del ciego. A pesar de ello, el oftalmólogo invita a Louise a hacer un recorrido por las instalaciones

del Instituto para que esté convenientemente informada de cuáles van a ser las condiciones de su expareja.

Comenzando por la etiología, el doctor Wirtz muestra, a Louise y al espectador, las múltiples causas de ceguera existentes en la Alemania de los años veinte. Las imágenes son sobrecogedoras y hacen inimaginable, al menos desde una visión actual, un estreno comercial del filme. Entre una hilera de niños de corta edad, las manos de Wirtz y la cámara de Rütters desglosan las principales causas de ceguera en la infancia: infecciosas (escrófulas tuberculosas, sífilis congénita, infecciones intraparto), albinismo, malformaciones anatómicas y accidentales. Tras la exploración del polo anterior del ojo, Wirtz invita a Louise a usar la lámpara de hendidura para poder estudiar el fondo de ojo, comparando los de pacientes con las de niños sanos. Ante la limitación de las cámaras de la época, Rütters recurre a ilustraciones realistas circunscritas por el diafragma del objetivo, lo que genera la ilusión de que el espectador lo está viendo a través de la lente de la lámpara.

En un montaje paralelo, comienzan a mostrárenos imágenes de la estancia de Hermann como interno en la sección de adultos del Instituto. Las dificultades del ingeniero para aprender a montar una cesta de mimbre en el taller de adultos contrastan con los rápidos progresos de los niños invidentes en las aulas de formación. Mientras tanto, Louise visita los casos hospitalizados, entre los que destacan algunos niños que han logrado recuperar la vista. Satisfecha por el conocimiento que ha adquirido de la enfermedad, probablemente con el propósito inicial de recuperar a Hermann, recibe la oferta del doctor Wirtz de formar parte del equipo de asistentes del Instituto, lo que ella acepta encantada.

Los lentos progresos de Hermann aparecen en paralelo con la tremenda avidez de conocimiento, la fortaleza física y el gozo de vivir que los niños y jóvenes invidentes. Recibiendo un trato privilegiado, el ingeniero es conducido a las distintas salas del Instituto, donde los internos se forman en todas las ramas del saber, explicándosele a él y al espectador la historia de las distintas metodologías, culminando con el método Braille. Animado por la posibilidad de volver a leer, el hasta entonces apático Krüger ha sufrido previamente una especie de revelación: atraído por la música de una la capilla donde un virtuoso organista toca una composición de Johann Sebastian Bach, comprobar que el intérprete de tan maravillosa música es otro interno, sirve de acicate definitivo para luchar por conseguir la autonomía perdida.

En sexto y último punto de la película, *Dignidad humana y la alegría de la vida*, coincidiendo con una excursión masiva al campo, los antiguos amantes tienen un encuentro que dista mucho de ser fortuito: lo han organizado el oftalmólogo y el director del Instituto, justo en el momento en el que consideran que Louise y Hermann están lo suficientemente preparados para comenzar una nueva vida en común. Capaces de coordinarse para llevar un próspero negocio, la reconciliada pareja son el ejemplo de la superación de las adversidades con la fuerza de la voluntad y la confianza en las instituciones sanitarias.

En los cuatro filmes analizados, han perdido el aura de sádicos controladores de los alegóricos Dr. Caligari y Dr. Mabuse. El neurólogo de *Nerven*, el cirujano de *Orlacs Hände* y los oftalmólogos de *Der Nacht in die Gang* y *Vom Reiche der sechs Punkte* quedan eclipsados en estas películas de corte más o menos realista por la figura del hombre enfermo. La preponderancia del paciente sobre el médico no culmina con una crítica explícita contra los doctores como en *Caligari*; los hombres protagonistas de estos filmes, retrato de la crisis de la identidad masculina en la República de Weimar

están voluntariamente tutelados por la paternalista figura de los médicos, por poderes más antiguos que el joven régimen revolucionario.

Siguiendo esta línea de control, los médicos (ya sea como figuras alegóricas o como ideólogos de los filmes) apuntalan su papel de supervisor en la recreación cinematográfica de dos de los temas candentes de la nueva sociedad alemana: el reconocimiento de la diversidad sexual y el papel de la Nueva Mujer en la República.

De nuestros escritores heredamos el desprecio del intelecto, la acentuación de los valores biológicos irracionales en detrimento de los morales racionales, la sobreacentuación del factor somático, el culto a Eros. En la desolación y disolución generales nada parecía importar, excepto el misterio gozoso de la propia existencia física, el milagro libidinoso de nuestra presencia en la tierra. Ante el ocaso de los ídolos que ponía en tela de juicio el legado de dos mil años, nosotros buscábamos un nuevo concepto central para nuestro pensamiento, un nuevo *leitmotiv* para nuestras canciones, y encontramos «el cuerpo eléctrico».

Klaus Mann

Cambio de rumbo (1942)

II.2.1. Humanos, demasiado humanos

La consecuencia directa más destacable de la abolición de la censura por parte del Consejo de Representantes del Pueblo en los inicios de la Revolución, no supuso que la producción cinematográfica de los primeros años de la República dirigiera su mirada hacia lo sociopolítico, como los filmes de Sergei Eisenstein en la Unión Soviética o como *Das Cabinet des Dr. Caligari* podría hacer suponer. Los filmes de temática sexual coparon las pantallas, atrayendo al público con lúbricas promesas publicitarias que, en muchas ocasiones, superaban en explicitud a los contenidos reales de la película. Al igual que las novelas del Marqués de Sade, que daba una supuesta orientación moralizante a las novelas por medio de una historia marco, en la que el narrador de los depravados hechos explicaba la voluntad orientativa o expiativa de la novela, los filmes sexuales de la República heredaban una costumbre social de la época imperial descrita por Kracauer:

Los filmes de esa clase aprovecharon la cultura sexual oficialmente fomentada en la Alemania de preguerra. En esa época, los muchachos de dieciocho años no ingresaban a la Universidad sin que el colegio los hubiera iniciado por medio de algún médico en los peligros de las enfermedades venéreas y en el uso de profilácticos¹⁷⁵.

En *De Caligari a Hitler*, el crítico engloba a todos los filmes de contenido sexual, ya sean de orientación lúdica o educativa, como una consecuencia de las «urgencias primitivas» de la sociedad alemana tras cuatro años de barbarie, hábilmente aprovechadas por la «jugosa explotación comercial»¹⁷⁶ de los productores. Uno de los ejemplos que cita Kracauer es *Opium*, comentada en el capítulo anterior. La publicidad de la película no iba orientada a deleitar al público con las renunciaciones vitales del científico, sino que aprovechaban las bacanales evocadas en los sueños de adormidera para colmar los carteles de flotantes ninfas desnudas al más puro estilo de las pinturas de William-Adolphe Bouguereau. Siguiendo los objetivos de este trabajo, el paradigma de este ambiguo capítulo de la historia del cine de la República de Weimar, sería la relación profesional establecida entre el director Richard Oswald y el sexólogo Magnus Hirschfeld.

El vienés Richard Oswald (1880-1963), cuya voluminosa producción cinematográfica había quedado eclipsada durante décadas por el estudio de otros titanes como Fritz Lang o F.W.Murnau, recibe una creciente atención en los estudios de Weimar por su versatilidad en temas y técnicas así como por la gran aceptación por parte del público de su época. Fugazmente citado en el primer bloque de este trabajo por su proto-magnetizador *Cagliostro*, son su serie de *Aufklärungsfilme* (*Filmes de higiene social*) los que se estudiarán en este capítulo. Dentro del grupo de películas promovidas

¹⁷⁵ Kracauer, S., (1947), *De Caligari a Hitler*. Paidós, 2008, Barcelona. P. 48.

¹⁷⁶ Ibid, p. 49.

por las autoridades alemanas durante la Gran Guerra, la Sociedad Alemana para la Lucha contra las Enfermedades Venéreas (*Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten*) se asocia con Richard Oswald para que éste produzca en 1917 *Es werde Licht!* (*¡Hágase la luz!*), un filme de contenido científico riguroso para alertar e instruir a la población para controlar la gran incidencia de infecciones de transmisión sexual durante el conflicto bélico. En lugar de un documental al uso, Richard Oswald dirigió un exitoso filme dramático, convencido de la idea de que para educar al público, primero tenía que atraerlo¹⁷⁷. Rota la relación con la sociedad científica, el director, a través de su productora Richard Oswald-Film GmbH, rodó entre 1917 y 1918 tres secuelas más de la película, explorando otros temas sexuales de interés público, abalados científicamente por el dermatólogo Iwan Bloch (1872-1922) y por el médico y sexólogo Magnus Hirschfeld (1868-1935). El tándem Oswald-Hirschfeld, que el escritor Kurt Tucholsky definió como un «pacto fáustico»¹⁷⁸ (donde el papel de Mefistófeles lo ejercía Richard Oswald), estrenó la cuarta película de esta serie el 22 de noviembre de 1918, en pleno periodo revolucionario. Con *Sündige Mutter* (*Madre pecadora*), un filme sobre las penosas condiciones de las mujeres que se ven forzadas a abortar clandestinamente, Hirschfeld y Oswald propugnan la derogación del artículo 218 del Código Penal alemán que condenaba a las mujeres que interrumpieran voluntariamente sus embarazos. Entre las dos partes de otra exitosa miniserie de películas, *Die Prostitution* (*La Prostitución*), y con la misma voluntad de instruir y cuestionar las leyes heredadas del Imperio, en 1919, la pareja produjo el que está considerado el primer filme de temática abiertamente homosexual de la historia: *Anders als die Andern* (*Diferente de los otros*).

177 Smith, J.S., (2010), *Richard Oswald and the Social Hygiene Film*, en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ªreimp., 2012, Nueva York. Pp. 14-15.

178 Ibid, p.23.

II.2.2. La imagen médica de la homosexualidad: *Anders als die Andern*

Anders als die Andern nace del esfuerzo de integrar en el contexto de un relato dramático una versión resumida de los fundamentos teóricos y actividades diarias del sexólogo Magnus Hirschfeld. Miembro fundador del Comité Científico Humanitario en 1897 en Berlín, bajo el lema «Justicia a través de la ciencia», Magnus Hirschfeld se convirtió durante décadas, hasta su fallecimiento en su exilio en Niza, en la figura alemana más representativa de la sexología y la defensa de los derechos de los homosexuales. Concentrando su actividad en el Instituto para la Investigación de la Sexualidad, inaugurado en julio de 1919 en Berlín y vigilado por la policía de la época como una «ciudadela de la homosexualidad¹⁷⁹», Hirschfeld propone un modelo médico abierto a la sociedad basado en la asistencia sanitaria y las campañas informativas. Además de labores de investigación biológica, sociológica y etnológica, el Instituto ponía a disposición de la población un servicio de orientación matrimonial, tratamiento y asesoramiento en patología sexual y una consulta para ayuda a pacientes homosexuales. Magnus Hirschfeld participa directamente en la película interpretando el papel de sexólogo que aconseja al protagonista, el violinista Paul Körner (Conrad Veidt). Hirschfeld expone para el público no sólo la actividad asistencial de su Instituto, sino los fundamentos científicos en la que ésta se basa y los motivos para la abolición del párrafo 175 del Código Penal. Vigente desde 1872 en los sucesivos códigos penales alemanes hasta su derogación en 1994¹⁸⁰, castigaba con prisión los actos de «lascivia antinatural cometida entre personas de sexo masculino o por personas con animales¹⁸¹».

¹⁷⁹ Weindling, P., (1989), p. 374.

¹⁸⁰ Alligood, W.D., (2011), *The case of Anders als die Andern*, Edition Filmmuseum, 2011, Múnich. P. 3.

¹⁸¹ Bab, E., (1903), *Same-Sex Love, or Lieblingminne: A Word on Its Essence and Its Significance*, en Oosterhuis, H., (1991), *Homosexuality and Male Bonding in pre-Nazi Germany*. Routledge, 1ª reed. , 2010, Nueva York.

La lucha de Hirschfeld en *Anders als die Andern* se centra en mostrar la homosexualidad como un hecho natural y que inflige el Código Personal por medio de las interpretaciones arbitrarias de los jueces y los numerosísimos chantajistas que vivían a costa del acoso a las víctimas de la ley, en numerosas ocasiones, llevando a éstas al suicidio. Según los datos de Hirschfeld, en 1904 la cifra de homosexuales chantajeados rondaba los dos mil individuos¹⁸².

Debido a que el párrafo 175 sólo sancionaba a los homosexuales varones, el activismo de Hirschfeld suele ligarse indefectiblemente a la defensa de éstos. Sin embargo, los estudios y la labor divulgativa del sexólogo no sólo ampararon a los homosexuales de ambos sexos sino a toda la población, defendiendo «el amor como afirmación de la vida»¹⁸³. En su obra de 1918, *Patología sexual. Manual para médicos y estudiantes*, destacaba como, frente a las actividades de los cómplices de la barbarie de la guerra, la tarea de los médicos debería ser «indicar el camino a seguir, siempre a favor de la vida, no de la muerte»¹⁸⁴. En dicho libro se recoge su clasificación de las variantes sexuales distintas a la heterosexualidad: hermafroditismo, androginia, travestismo, homosexualidad y metatropismo (término acuñado por el propio Hirschfeld para referirse a relaciones fetichistas como el sadomasoquismo)¹⁸⁵. Definiendo la homosexualidad como una «variación sexual natural»¹⁸⁶, Hirschfeld toma del activista alemán Karl Heinrich Ulrichs el concepto del «tercer sexo». Dotando a la homosexualidad de un carácter congénito (por variaciones anatómicas y fisiológicas de

182 Otto, E. (2010), *Sexuality and Trauma in Veidt's Masculine Masquerades*, en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ªreimp., 2012, Nueva York. P. 140.

¹⁸³ Weitz, E.D. (2007), pp. 352.

¹⁸⁴ Ibid, 353.

¹⁸⁵ Sutton, K., (2011). *The Masculine Woman in Weimar Germany*. Berghahn Books, 1ªed., 2011, Nueva York. P. 31.

¹⁸⁶ Weindling, P., (1989), p. 104.

las glándulas sexuales, reforzando su teoría con los estudios histológicos del cirujano austriaco Eugene Steinach¹⁸⁷), el determinismo biológico defendido por Hirschfeld se convertía en un arma de doble filo: por un lado negaba el carácter “lascivo” de los actos condenados en el párrafo 175 si se trataban de actos naturales para el sujeto, y por el otro, favorecía el discurso de los médicos más reaccionarios que defendían el carácter psicopatológico de la homosexualidad. El pulso entre Medicina y Derecho viene heredado del siglo XIX, donde el citado Ulrichs, abogado alemán, acuñó los términos «tercer sexo» y «uranismo» como defensa del carácter natural de los actos homosexuales. En el último tercio del siglo se multiplican los estudios biológicos para determinar si existe tal origen natural homosexualidad (término acuñado en dicha época por el escritor alemán Karoly Maria Kertbeny), apareciendo en 1869 el primer artículo médico, firmado por Carl von Westphal. En él, la homosexualidad es entendida como una patología basada en una cierta feminización del varón, siendo por tanto un instinto innato del que el individuo no es “culpable”, mereciendo el tratamiento médico antes que la persecución legal¹⁸⁸. Partiendo de esa base, Richard von Krafft-Ebing (colaborador de Hirschfeld en las campañas de información al *Reichstag* para la abolición del párrafo 175), defendía en su *Psychopathia sexualis* (1886) que la homosexualidad podría diagnosticarse eficazmente, distinguiéndola de otros actos sexuales, y poder así confirmar la inevitabilidad y naturalidad de los actos de los condenados por el Código Penal.

Partiendo de esta situación, *Anders als die Andern* presenta el drama del violinista Paul Körner. Entre sus múltiples admiradores destaca el joven Kurt Sivers

¹⁸⁷ Ibid, p. 377.

¹⁸⁸ Oosterhuis, H., (1991), *Homosexuality and Male Bonding in pre-Nazi Germany*. Routledge, 1ª reed. , 2010, Nueva York. Pp. 12-13.

(Fritz Schulz), que terminará por ser su pareja y al que convertirá a su vez en un reconocido violinista. Paseando juntos de la mano por un parque solitario, Paul y Kurt son interceptados por un siniestro personaje que les sigue la pista. Franz Bollek (Reinhold Schünzel), aprovecha el encuentro para chantajear al famoso violinista. La situación ya era conocida por el personaje de Conrad Veidt: diariamente consulta los periódicos donde habitualmente suicidios de varones, sin causa aparente, ocupan los titulares. Para Körner hay un culpable claro: el párrafo 175 del Código Penal. Ante sus ojos desfilan una serie de personajes históricos marcados por los prejuicios contra su homosexualidad: Piotr Tchaikovski, Leonardo da Vinci, Oscar Wilde, y los reyes Federico de Prusia y Luis II de Baviera. El empeño de los familiares de Körner para que se case con una mujer, hace que el violinista envíe a un sexólogo (Magnus Hirschfeld) a explicarle lo inútil de sus esfuerzos, dado que su Paul Körner es homosexual:

No deben pensar mal de su hijo porque sea homosexual. Él no es culpable de su orientación. No es un vicio ni un crimen, en realidad ni siquiera es una enfermedad, es una variación, un caso extremo que ocurre con frecuencia en la naturaleza. Su hijo no sufre por su condición, pero sí por los juicios falsos sobre él. Por la condena legal y social de sus sentimientos, junto con conceptos errados sobre su expresión.

Un cada vez más angustiado Paul Körner se desmorona cuando descubre que también Kurt está siendo chantajeadado por Bollek. La situación es tan violenta que el joven huye, dejando a Körner sólo con sus recuerdos, analizando cuándo comenzaron los ataques contra su condición.

La adolescencia y primera juventud del violinista es aprovechada por Oswald y Hirschfeld para mostrar la maduración sexual del protagonista, alejándola de posibles truculencias y dando a entender su carácter innato. Desde su etapa como estudiante, es

la sociedad (alumnos y profesores, gente común y autoridades) la que no ha aceptado la orientación de Körner y la que le ha obligado a esconderla.

La respuesta médica hasta el momento se había limitado a la curación, como muestra la escena en la que Körner se somete a un tratamiento por hipnosis. Incontables ya las escenas que se han descrito en este trabajo sobre los trances sonámbulos de Veidt, es en *Anders als die Andern* la primera escena de hipnosis con algún viso de credibilidad. El fracasado tratamiento, probablemente por sugestión, nos muestra al hipnotizador guiando la vista de Veidt a un objeto brillante engarzado al final de una varilla. El hablar cadencioso del médico y su mano izquierda posada sobre la cabeza del violinista logran que éste finalmente caiga en un sueño hipnótico, momento en el que el sugestionador tratará de grabar en la mente del sujeto las órdenes a ejecutar en estado de vigilia. Recurriendo al sexólogo que posteriormente enviará como emisario, Conrad Veidt y Magnus Hirschfeld recrean la que podría ser una consulta habitual en el Instituto, dando la información necesaria para desarrollar su faceta sexual acorde con la naturalidad de la misma, señalando a la «ignorancia y fanatismo» de los demás como los causantes del malestar psíquico del paciente. A pesar del refuerzo de Hirschfeld, la relación de Körner con otros homosexuales en un club se ve arruinada cuando conoce a quien ya se nos había presentado en el tiempo presente: el chantajista Franz Bollek, dándonos a entender que lleva años viviendo a su costa.

Körner gana una aliada en su lucha cuando invita a su hermana a asistir a una conferencia de Hirschfeld. En ella, el sexólogo desarrolla los pormenores de toda su teoría sobre la homosexualidad expuesta previamente, incluyéndose en el metraje de la película fotografías del archivo de Hirschfeld que ilustran la evidencia de sus hechos, mostrando todas las variantes sexuales, incluyendo la homosexualidad femenina. En la misma conferencia, hace referencia a los experimentos de Steinach y a los mil

quinientos años de persecución de la homosexualidad (englobada en el conjunto formado por herejes y brujas). Hirschfeld cierra su conferencia con un mensaje de esperanza, en clara alusión a las esperadas reformas del régimen republicano:

Puede que próximamente la verdadera justicia prevalezca sobre esta grave injusticia, la ciencia conquiste a la superstición, ¡y el amor consiga la victoria sobre el odio!

Esta esperanza contrasta con el desenlace de los hechos: el chantajista denuncia a Körner a la justicia. Tras aclarar las circunstancias de la relación del siniestro Bollek con el protagonista, el juez condena en el mismo acto a tres años de cárcel al chantajista y, pese a estar «persuadidos de que es una persona honesta que no ha lastimado a nadie», «un juez sólo puede cumplir la ley» y condena a Körner a una semana de prisión por la aplicación del párrafo 175. Rechazado por todos, salvo por su hermana, la respuesta de la sociedad viene representada por la brutal frase de su padre: «Si él es un hombre de honor, ya sabe lo que tiene que hacer». El suicidio por una sobreingesta de medicamentos es la única salida que ve posible el violinista. En el metraje perdido de la película, Paul Körner pasa a formar parte de la hilera de personajes célebres citados anteriormente. Reunidos de nuevo en el velatorio de Körner, Kurt clama justicia y se enfrenta a los familiares del fallecido. Sintiéndose impelido igualmente a acabar con su vida, Kurt es detenido por Hirschfeld, quien le encomienda una misión de restauración de la memoria de Körner, luchando porque prevalezca su inocencia (para lo cual alude a la acción de Zola en el caso Dreyfus): «¡Justicia a través del conocimiento!».

Las reacciones contra *Anders als die Andern* fueron extremas y no sólo desde los sectores conservadores, sino también de una parte del colectivo homosexual. Desde las quejas médicas de psiquiatras como Emil Kraepelin o Albert Moll¹⁸⁹, a las sociales (el

¹⁸⁹ Weindling, P., (1989), p. 375.

manifiesto de los *boy scouts* de Leipzig censurando «la escoria cinematográfica presente entre el ambiente de actores y propietarios de salas»¹⁹⁰, la peor parte del tándem Oswald-Hirschfeld fue para el sexólogo. Los ataques contra Magnus Hirschfeld, que llegaron a ser no sólo verbales, sino físicos que pusieron en peligro su vida, destacaron por su virulencia no sólo por su defensa de los homosexuales, sino por los orígenes judíos del sexólogo (como muestra la destrucción del Instituto en mayo de 1933 y la quema pública de los libros de su biblioteca por parte de las turbas nazis). Antes, la exhibición de *Anders als die Andern* fue prohibida, sus copias destruidas y la censura reinstaurada en Alemania¹⁹¹. Gracias a haber salvado una copia personal, Hirschfeld montó parte del material en el capítulo *Schuldlos geächtet! Tragödie eines Homosexuellen* (*¡Inocente pero criminal! Tragedia de un homosexual*) de una serie de documentales titulada *Gesetze der Liebe* (*Laws of Love*). También fue prohibida.

II.2.3. Diferente al *Diferente*: Visión no médica de la homosexualidad

Las críticas desde los colectivos homosexuales fueron encabezadas por su antiguo aliado el anarquista y editor Adolf Brand (1874-1945). Compañero de Hirschfeld en su lucha por la derogación del párrafo 175 desde que se conocieron en 1896 tras la presentación del primer libro del sexólogo, *Safo y Sócrates*, Brand se distanció de Hirschfeld por el determinismo biológico de sus teorías como por la

¹⁹⁰ Kracauer, S., (1947), p. 50.

¹⁹¹ Alligood, W.D., (2011), p. 3.

medicalización de la homosexualidad que suponían¹⁹². Desde las páginas de su periódico *Der Eigene* (*Los dueños de sí*), publicado desde 1896 hasta 1931, Brand y sus colaboradores preferían sustituir el término médico “homosexualidad” por *Lieblingminne* (“amor caballeroso”) y *Freundsliebe* (“amor de amigos”), superando los límites de la biología y acercándose más a la esfera ética y sociocultural. Una muestra de ello sería la publicación a cargo de Brand en 1900 de la antología universal de literatura homoerótica editada por Elisar von Kupffer con motivo del encarcelamiento de Oscar Wilde¹⁹³.

La visión autónoma e incluso elitista de los círculos de Adolf Brand, sería más parecida a otro de los principales representantes del cine de temática homosexual de Weimar: *Michael* del danés Carl Theodor Dreyer. Producida en 1924 por Erich Pommer para Decla-Bioscop y con guión de Thea von Harbou, *Michael* se considera una de las tres películas “alemanas” de Dreyer, junto a *Die Gezeichneten* (*Los marcados*, 1921) y *Vampyr* (1932). Basada en la novela de 1904 *Mikael* del danés Herman Bang, *Michael*. Lo que para Sánchez-Biosca es una «identidad realmente demasiado extraña al cine alemán de esta época»¹⁹⁴, puede ser lo que le confiera el aura mórbida presente también en *Vampyr*. Al igual que en *Anders als die Andern*, en la relación homosexual (no explicitada con el término pero sí evidente) que marca *Michael* existe un componente paterno-filial y de relación maestro-alumno. El pintor Claude Zoret (Benjamin Christensen) acepta en su casa al joven Michael (Walter Slezak) en calidad de inspiración, discípulo y amante. La ambigüedad de Michael hacia su protector es presentada de forma similar a su orientación sexual, llegando a abandonar al pintor por una mujer, la princesa Lucia Zamikoff (Nora Gregor). Las dotes de manipulador del

¹⁹² Oosterhuis, H., (1991), p. 30.

¹⁹³ Ibid, p. 30

¹⁹⁴ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 137.

joven con los que le rodean afectan especialmente al pintor, que hundido en su soledad, muere sin que su gran amor acuda a despedirse de él. La figura del rubio efebo, indiferente al dolor y la muerte que generan, remiten al joven Tazio de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann (1912) y a la imaginería grecolatina de las fotografías publicadas por Brand en *Der Eigene*.

Si bien *Michael* es una aproximación no médica a la homosexualidad y la bisexualidad en el marco del simbólico *Kammerspielfilm*, el desarrollo de la Nueva Objetividad permitió al director y actor William Dieterle recuperar en 1928 el espíritu explícito y realista de los *Social-hygienisches Filmwerk* (Películas de higiene social) de Hirschfeld y Oswald. *Geslecht in Fesseln - Die Sexualnot der Gefangenen* (*Sexo encadenado - Las necesidades sexuales de un preso*) se considera un exponente del cine realista de fuerte mensaje social en la línea de las producciones de Gerhart Lamprecht denunciando las condiciones en las que vivían las clases más humildes de Berlín. La voluntad de denuncia de *Geslecht in Fesseln* es reducida por Kracauer a un intento de «neutralizar la indignación contenida dirigiéndola contra males de poca importancia»¹⁹⁵. El mensaje de la necesidad de una reforma de la política carcelaria de la República y la reclamación del derecho a la vida sexual de los presos, hacía que el filme de Dieterle estuviera destinado «a causar una mezcla de indignación y sensualidad que no podían dejar de aumentar su valor como válvulas de seguridad»¹⁹⁶.

Probablemente la visión extremadamente crítica de Kracauer venga derivada de la campaña comercial por parte de los distribuidores del filme: algunos habitantes de Berlín recibieron en su domicilio sobres a su nombre marcados con las frases «Estrictamente confidencial» y «Para abrir solamente cuando esté solo», conteniendo

¹⁹⁵ Kracauer, S., (1947), p. 138-139.

¹⁹⁶ Ibid, p. 139.

publicidad del inminente estreno de *Geschlecht in Fesseln*¹⁹⁷. En 1928, Alemania contaba con 450.000 presos, de los cuales, 20.000 eran presos políticos (la mayor parte militantes de izquierda)¹⁹⁸. Habiendo experimentado el encarcelamiento por motivos políticos, el escritor comunista Karl Plättner colaboró con Dieterle para estructurar el filme, basado en el libro que recogió el testimonio de su paso por la cárcel (*Eros en prisión*), publicado un año después del estreno del filme con la ayuda de Magnus Hirschfeld¹⁹⁹. La intención combativa, más que de entretenimiento libidinoso, de la película queda clara desde el principio, cuando el primer intertítulo anuncia que está basada en hechos reales recopilados por Karl Plättner y cuando en el segundo se informa al espectador de que el estreno estuvo abalado por la rama alemana de la Liga por los Derechos Humanos.

El retrato de la homosexualidad que Dieterle ofrece en *Geschlecht in Fesseln* es más amplio que el presentado por Hirschfeld en *Alders als die Andern*. El desgraciado relato del matrimonio formado por el ingeniero Franz Sommer (el propio Michael Dieterle) y su esposa Helene (Mary Johnson) se aleja del alegórico mundo de los artistas de las películas de Oswald y Dreyer y centra la acción en la Alemania real de 1928. El ingeniero en paro Sommer intenta ganarse en las calles de Berlín: trabajando como asistente de un fotógrafo (exactamente el mismo modelo de hombre cotidiano que el protagonista del también drama realista de toques carcelarios *Die Verrufenen-Der fünfte Stand – Los desheredados-El quinto estado*, 1925 del citado Gerhard Lamprecht). Una nota de recomendación que le puede abrir las puertas de una empresa de aparatos eléctricos sólo le permite trabajar como vendedor a domicilio de aspiradoras. La

¹⁹⁷ Rogowski, C. (2010), *The Dialectic of (Sexual) Enlightenment: Wilhelm Dieterle's Geschlecht in Fesseln (1928)*, en en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ª reimp., 2012, Nueva York. P. 211.

¹⁹⁸ Ibid, p. 212.

¹⁹⁹ Ibid, p. 216-217.

situación económica hace que su esposa tenga que buscar también un empleo, debiendo conformarse con trabajar como cerillera en un local nocturno. Ante el acoso de uno de los clientes del bar, Sommer golpea al sujeto que cae por unas escaleras, quedando gravemente herido. Enviado a prisión preventiva, Sommer conoce allí al fabricante Rudolf Steinau (Gunnar Tolnæs). En su gestualidad y en que Dieterle exagera el maquillaje con respecto al resto de personajes, parece adivinarse la orientación homosexual del personaje del industrial Steinau (como efectivamente se comprueba cuando abandona la prisión). Es él que, cuando fallece el sujeto agredido por Sommer, permite la supervivencia de Helene contratándola en la oficina de su fábrica, ya que su marido ha sido condenado a tres años de prisión.

En lugar de la relativamente cómoda celda que compartía con Steinau, en prisión el ingeniero ha de convivir con varios presos en el mismo habitáculo, aterrado por los distintos estados de degeneración que éstos presentan, desde el abandono absoluto del más anciano (Carl Goetz) a la terrible agitación de uno de ellos (Friedrich Kurth). La abstinencia sexual lleva a los presos a moldear figuras de cuerpos desnudos con migas de pan escondidas del rancho y a luchar encarnizadamente por un pañuelo de Helene que Sommer ha conseguido esconder tras una de sus visitas. En el peor de los casos, la desesperación de los presos les empuja a la automutilación y al suicidio, como al personaje de Kurth. El personaje de Alfred (Hans Heinrich von Twardowski) se convierte en quien cambiará la vida de Sommer en prisión: imposibilitado para mantener encuentros sexuales en las vigiladas visitas de Helene a prisión, el ingeniero comienza una relación con el preso Alfred, con signos de dulzura y enamoramiento de éste último y gestos de arrepentimiento y necesidad en el rostro de Sommer. En paralelo, Helene sufre las consecuencias de la separación del matrimonio, llegando a intentar derribar en plena noche la puerta de la prisión con sus puños, al grito

reivindicativo de «¡Mi hombre!». En una recreación acelerada de las visitas a prisión de Helene, el matrimonio pasa de abrazarse por encima de las barreras durante el primer año, a sólo cogerse de la mano en el segundo y a permanecer varios metros alejados en el tercero y último. El impulso de Helene ha hecho que incluso haya sucedido a su benefactor Steinau, pese a los intentos iniciales de rechazo que ofrecía el industrial. La salida anticipada de prisión de Alfred, genera para autores como Rogowski serias dudas sobre las verdaderas intenciones del joven, pues la primera persona con la que contacta, aparentemente de las mismas inclinaciones sexuales, le anima a intentar chantajear a su nueva pareja al enterarse de que es un hombre casado. Coincidiendo con la excarcelación de Sommer y el reencuentro en su antiguo hogar, Alfred se presenta de improviso con un ramo de flores para su compañero de celda. Ahuyentado por la reacción de Helene, Alfred deja tirado el ramo de flores ante la puerta del matrimonio. Pese a la oportunidad de empezar de nuevo, la revelación de sus relaciones homosexuales en la cárcel, le empujan a terminar con su vida, intoxicándose con el gas de la estufa de su salón. Cuando lo descubre Helene, en lugar de seguir el impulso inicial de cerrar la llave, la abre a toda capacidad y se tumba junto a su marido a esperar la muerte.

Los distintos modelos de sexualidad representados en *Geschlecht in Fesseln* concuerdan con las teorías de médicos como Edwin Bab, colaborador de *Der Eigene* y uno de los pocos médicos involucrados en la asociación *Gemeinschaft der Eigenen* (Comunidad de los dueños de sí mismos), liderada por Adolf Brand como alternativa a las iniciativas de Magnus Hirschfeld²⁰⁰. Para Bab, la homosexualidad no es diagnosticable de una forma tan clara como defiende Hirschfeld²⁰¹. Aunque alaba la labor del sexólogo para sacar a los homosexuales de la cárcel y los psiquiátricos, critica

²⁰⁰ Oosterhuis, H., (1991), p.2.

²⁰¹ Bab, E., (1903), p. 66.

que el destino de estos sea pasar a depender de la labor de los médicos y los filántropos²⁰². Edwin Bab propone ir más allá: «salir al fresco e integrar la naturaleza en una fuerte, palpitante y floreciente vida». La amplitud de miras de Brand promueve la alianza de los movimientos de defensa de los derechos homosexuales con los movimientos feministas, considerando los patrones de sexualidad y los roles masculino-femenino imposiciones artificiales de la cultura, no existiendo diferencia entre la mente de hombres y mujeres, independientemente de su orientación sexual²⁰³. Este mismo enfoque es el defendido por las autoras del siguiente filme a estudiar: *Mädchen in Uniform*.

Considerada por la crítica y el público de la época como una de las mejores películas de 1932, *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*) alude directamente a una cantidad tan grande de temas que, al igual que *Alders als die Andern*, se expuso a las críticas de los sectores más reaccionarios (escandalizados) y de los progresistas (defraudados por su tibieza). Ya sólo la enumeración de los temas que se tratan (de forma más o menos explícita) en la película dirigida por Leontine Sagan (1889-1974) da una idea de la importancia de *Mädchen in Uniform* en los estudios sobre Weimar: militarismo prusiano, imposición del rol femenino, solidaridad entre mujeres y homosexualidad femenina. En otras películas de Weimar, la crítica se atreve a determinar la orientación ideológica las producciones de la época en función del número del número de participantes en la misma que sufrieron el exilio o se adscribieron al régimen nazi a partir de 1933. La legitimidad del mensaje feminista y en defensa de la homosexualidad femenina en *Mädchen in Uniform* suele ser dado por bueno por la crítica por tratarse de una película realizada (salvo el productor Carl Froelich) por

²⁰² Ibid, p. 66.

²⁰³ Ibid, p. 54.

mujeres (un reparto exclusivamente femenino, la directora Sagan, la guionista Christa Winsloe) y a la participación en ella de dos mujeres abiertamente lesbianas (la propia guionista y Erika Mann, hija de Thomas Mann, en un pequeño papel de maestra de teatro)²⁰⁴.

La historia está basada en la obra teatral de Christa Winsloe, *Ritter Nérestan* (*El caballero Nérestan*), estrenada en 1930. Situando la acción en un instituto femenino en el Potsdam anterior a la Gran Guerra, *Mädchen in Uniform* puede explorar todos los temas relativos a la mujer en Weimar amparados por la metáfora de la pequeña isla femenina en el corazón del *Reich* alemán. La ambigüedad de las situaciones y lo sentimientos mostrados por Sagan, multiplica el poder de análisis de la película sin que deje de ser un filme de corte realista en la línea de la Nueva Objetividad, situado cronológicamente en la etapa de la decadencia del cine de Weimar²⁰⁵. Al contrario que otras películas de la época, *Mädchen in Uniform* aprovecha los avances del cine sonoro para algo más que introducir canciones y números musicales que atraigan al público: sus diálogos son certeros como los intertítulos de las producciones mudas.

La historia narra los sucesos protagonizados por Manuela von Meinhardis (Hertha Thiele), ingresada por su tía en 1910 en el internado que regenta directora de maneras e ideas firmemente prusianas (Emilie Unda). Tras el fallecimiento de su madre, y la incapacidad de su padre, militar, para educarla solo, es su tía paterna la que decide que Manuela está a tiempo de enmendar su actitud rebelde bajo las órdenes del internado. Precedida por las imágenes de las imponentes estatuas de militares de

²⁰⁴ McCormick, R., (2009), *Coming out of the uniform. Political and sexual emancipation in Leontine Sagan's Mädchen in Uniform (1931)*, en Isenberg, N., (2009), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, 1ªed., 2009, Nueva York. P. 277.

²⁰⁵ La posibilidad de englobar filmes realistas tan dispares como *Alders als die Andern*, *Geschlecht in Fesseln* o *Mädchen in Uniform* en el modelo Narrativo-Transparente propuesto por Sánchez-Biosca, ha sido el motivo de la elección de su sistema para estudiar también este segundo bloque del trabajo.

Potsdam, las malas condiciones del instituto (ropa vieja y rota, comida escasa) son para la directora un estímulo para inculcar el espíritu prusiano en las internas: «Son hijas de soldados, y, si Dios quiere, también serán madres de soldados. Lo que necesitan es disciplina, no una vida de lujos. Debemos ser como los antiguos prusianos, dejemos que los demás sigan sus tontos caminos. A través de la disciplina y el hambre, seremos grandes de nuevo, o no seremos nada».

La vivencia de las internas dista mucho de ser la que imagina la directora. Las muchachas ocultan en sus taquillas lo que la disciplina prusiana pretende erradicar: adoración a las estrellas del momento, libros prohibidos y, lo más importante, una adoración generalizada por la profesora von Bernbung (Dorothea Wieck). Loas amorosas en notas, falsos tatuajes con sus iniciales enmarcadas por un corazón y el entusiasmo generalizado por la profesora sugestionan poderosamente a la novata Manuela, que cae rendida ante ella. Consciente de la fragilidad de la huérfana de madre, von Bernbung da un trato especial a la nueva interna: el tradicional beso de buenas noches a sus alumnas (sostiene sus caras con ambas manos, las mira fijamente a los ojos y las besa en la frente, con lo que las muchachas se dejan caer sonrientes en su cama, en una suerte de sueño hipnótico) se transforma en el caso de Manuela en un fugaz beso en la boca tras el abrazo impulsivo de la adolescente.

La ambigüedad del personaje de von Bernbung se muestra también en las contradictorias conclusiones a las que llegan los estudios sobre *Mädchen in Uniform*. Desde la opinión de Kracauer de que se trata de la encarnación de una versión edulcorada y más asimilable por la población del viejo prusianismo²⁰⁶, a una mujer de una generación anterior a la de Manuela, que sufre con las contradicciones de su

²⁰⁶ Kracauer, S., (1947), Pp. 213-214.

formación tradicional y sus verdaderos sentimientos. La joven von Meinhardis tiene menos reparos en reconocer abiertamente su amor por la profesora. Precisamente este sentimiento es el que le impide brillar en sus asignaturas como lo hace en las impartidas por el resto de profesoras. La alumna siente como su amor es correspondido cuando von Bernbung le regala uno de sus camisones, como sustituto del viejo y zurcido que le entregaron en el ingreso en el internado.

La representación de *Don Carlos* de Friedrich Schiller precipita el final del drama. Dada la ausencia de varones, es Manuela quien encarna el papel protagonista, con una pasión desmedida comparada con las mecánicas actuaciones del resto de alumnas. Como si se tratara de la licencia anual en las normas que supone el carnaval, la ropa masculina y el contenido de alcohol del ponche que se sirve tras la obra hacen que Manuela no tenga reparos en gritar ante todos su amor por von Bernbung y anunciar la certeza de que ella también la ama. La inminente visita de la princesa prusiana cancela los planes de la directora de expulsar a Manuela (al fin y al cabo es hija de un destacado militar y la princesa misma se ha interesado por su acomodación en la escuela), pero impone el aislamiento de la alumna para evitar que contagie su homosexualidad entre el alumnado. Aunque von Bernbung ha de acatar este aislamiento, defiende ante la directora los sentimientos de la muchacha: «Lo que usted llama pecados, yo lo llamo el gran espíritu del amor en todas sus formas». Hundida, Manuela sólo ve como salida acabar con su vida arrojándose por el hueco de las grandes escaleras del internado. Su suicidio es evitado por la acción conjunta de todas las alumnas. La directora y von Bernbung han sido testigos de los hechos, de cómo las jóvenes han evitado la muerte a la que la institución había arrojado a Manuela. Los dos últimos minutos del filme muestran la bajada silenciosa de la rígida directora acompañada por la mirada de las internas. Apoyándose en su bastón, tocada con un velo que oculta su pelo recogido, y

con el vaivén de la mellada que cuelga de su cuello moviéndose al ritmo de sus lentos y derrotados pasos, la directora se aleja por un pasillo oscuro, sin que Sagan nos ofrezca respuestas sobre lo acontecido a las protagonistas.

Mädchen in Uniform nos presenta la lucha entre los viejos valores alemanes y las pulsiones de las mujeres de la República. La historia de Manuela es la de la homosexualidad natural sin necesidad de clasificaciones ni defensas médicas, como en los filmes previamente analizados. Es el poder y la pureza de los sentimientos en sí mismos lo que legitima el amor de la joven, sin explicaciones científicas. Los temas propuestos en la ficticia sociedad femenina del internado de Postdam, sí recibieron la atención de los médicos en numerosas películas de la República.

II.2.4. Madre o vampira: la supervisión médica de la mujer

Los efectos devastadores de la guerra sobre la población dejaron un panorama devastador para las autoridades que velaban por la salud y supervivencia de la llamada raza alemana. Las cifras eran alarmantes²⁰⁷: todavía en 1933 Alemania poseía la tasa de natalidad más baja de Europa (14,7 nacimientos por cada 1000 habitantes, en 1923 en Berlín eran sólo 9,89 por cada 1000), siendo en ese año los matrimonios sin hijos un tercio del total. Durante la República, las campañas de salud pública se dirigieron principalmente a fomentar la natalidad, poniendo el punto de mira en la mujer alemana. Tras los cuatro años de matanza en el frente y los meses de guerra civil encubierta, en 1925 la población femenina superaba a la masculina en una proporción de 1075 mujeres por cada 1000 varones, a lo que se le sumaba el millón de abortos clandestinos al año,

²⁰⁷ Weitz, E.D., (2007), p. 354.

que eran la causa de fallecimiento anual de entre cuatro mil y doce mil mujeres y la supervivencia con graves secuelas postquirúrgicas en unas cincuenta mil²⁰⁸.

Las tesis progresistas, como las defendidas por Magnus Hirschfeld, defendían la despenalización del aborto como remedio a la terrible mortandad femenina, haciendo hincapié en la educación sexológica como mejor control de los embarazos no deseados y la alta incidencia de enfermedades venéreas. Los conservadores abogaban por el retorno a la mujer alemana tradicional y estigmatizar la figura de la mujer joven urbanita, trabajadora e independiente que se convirtió en la cara más visible de la República: La Nueva Mujer. Las jóvenes mujeres solteras que habían roto los estereotipos germánicos tradicionales con la conquista de su independencia económica y sexual, eran estigmatizadas como prostitutas por los desconcertados sectores tradicionales²⁰⁹.

En una zona intermedia quedaban divulgadores como el médico holandés Theodor Hendrik van de Velde, que alcanzó un gran triunfo en Alemania con su libro *El matrimonio ideal*, lo que le llevó a una igualmente gira de presentación del mismo por el país, cuyo punto culminante fue la conferencia impartida en una abarrotada Filarmónica de Berlín²¹⁰. *El matrimonio ideal* aportaba las claves y técnicas para conseguir el placer mutuo en las relaciones sexuales, y señalaba al varón como responsable último de conseguirlo, devolviendo a la mujer a una posición pasiva. La única combinación sexual amparada por de Velde era la de un hombre y una mujer, en

²⁰⁸ Ibid, p. 354.

²⁰⁹ Smith, J.S. (2010), p. 21.

²¹⁰ Weitz, E.D., (2007), p. 345.

la que la homosexualidad femenina se reducía a una consecuencia de la insatisfacción sexual, corregible por el varón²¹¹.

El hecho de que no se hablara de un “Nuevo Hombre”, da una idea del carácter patriarcal de la aparentemente abierta sociedad de Weimar (o al menos en lo tocante a las autoridades y los medios de comunicación). En la República la idea de la Nueva Mujer tiene un matiz de alteridad, de una sexualidad nueva y extraña, ajena a los cánones alemanes. La Nueva Mujer representa una crisis de los roles de género establecidos, la consecuencia del llamado «shock de la modernidad»²¹². Al igual que la supresión de la censura fomentó el aprovechamiento de inversores sin escrúpulos, la figura de la Nueva Mujer se fomentó sin límite por los medios de comunicación por el tremendo potencial de consumidor emergente que le otorgaba su independencia económica. Como en tantas otras modas originadas o reconducidas por los medios de comunicación, se prefirió adormecer la conciencia colectiva con una imagen sofisticada y consumista de la mujer independiente antes que hacer pie en que esta mujer, un tercio de la población trabajadora alemana de postguerra, cobraba entre un 30 y un 40% menos que el varón empleado en el mismo puesto²¹³.

En un artículo de 1927 publicado en el *8-Uhr-Abendblatt*, la Nueva Mujer se dividía en tres tipos: *Gretchen*, *Girl* y *Garçonne*²¹⁴. La primera se correspondería con el tipo tradicional de mujer alemana, la segunda con los estereotipos anglosajones, modelo emergente por la cultura traída por las tropas estadounidenses en la postguerra, y la tercera a un modelo estilizado y masculinizado de mujer. Al igual que la Manuela de *Mädchen in Uniform* se hace dueña de sí misma al vestirse de Don Carlos, la *Garçonne*

²¹¹ Ibid, p. 349.

²¹² Sutton, K., (2011), p. 6.

²¹³ Weindling, P., (1989), p. 368.

²¹⁴ Ibid, p. 6.

representa un modelo de mayor independencia, de agresividad desde el prisma del varón. Significativamente, la revista *Garçonne*, publicada entre 1930 y 1932, estaba orientada a un público de mujeres homosexuales²¹⁵. Promoviendo al primer tipo de Nueva Mujer y execrando al tercero, los poderes tradicionales (con un importante porcentaje de los médicos expertos en salud pública a la cabeza) intentaban reconducir la progresión social de la mujer hacia sus intereses epidemiológicos. La segunda mujer fue tolerada tras una reinterpretación nacionalista de la misma.

Con dos millones de espectadores diarios²¹⁶, las salas de cine se convirtieron en el medio a conquistar por las autoridades médicas para la difusión de sus campañas sanitarias. Incentivación de la natalidad, promoción de los autocuidados (enfermedades venéreas, acondicionamiento físico) unas discretas nociones de eugenesia fueron los mensajes principales transmitidos en los filmes médicos de la época.

La amplitud de temas tratados por el Instituto para la Investigación de la Sexualidad, más allá de la homosexualidad, fueron ya citados con la precursora de *Alders als die Andern*, precursora en cuanto a activismo cinematográfico: *Sündige Mütter* (1918) para la abolición del párrafo 218, heredado del Código Penal imperial y que condenaba a cinco años de cárcel a la mujer que fuera denunciada por abortar. Al igual que el 175, el párrafo 218 no sólo sobrevivió al imperio, sino que estuvo presente en los Códigos Penales republicanos, nazis y de la desdoblada Alemania resultante de la Segunda Guerra Mundial. En la misma línea de ilustración a través del cine, Georg Jacoby (citado en el primer bloque por su filme propagandístico sobre la neurosis de guerra, *Dem Licht entgegen*) trató superficialmente la cuestión del aborto en su filme de

²¹⁵ Ibid, p. 7.

²¹⁶ Weindling, P., (1989), p. 412.

1918 *Keimendes Leben (Vida naciente)*²¹⁷, parte de una trilogía de filmes instructivos, tan del gusto de la época.

Al igual que con la homosexualidad, las productoras cinematográficas impulsaron, siguiendo la moda de la Nueva Objetividad, temáticas sociales que en el periodo revolucionario pertenecieron a filmes de carácter médico-educativo, recargando promesas de contenidos sexuales²¹⁸. Es el caso de *Kreuzzug des Weibes (La cruzada de las mujeres, 1926)*, dirigida por Martin Berger (1871-1930). Proveniente de producciones cinematográficas del *Volksfilmbühne (El cine del pueblo)*, ligadas al Partido Socialdemócrata²¹⁹, Berger logró reunir a un elenco de estrellas de la época (Maly Delschaft, Conrad Veidt, Werner Krauss y Harry Liedtke) para contar la historia de tres mujeres procedentes de distintos estratos sociales que se ven en la obligación de abortar. En la primera, una mujer obrera, Gertrud Arnold ha de enfrentarse a la negativa de un médico, Harry Liedtke, a practicarle un aborto por las limitaciones del párrafo 218. Forzada a autoinducírselo, la mujer muere antes de que los policías, enviados por el fiscal encarnados por Conrad Veidt lleguen a su casa para detenerla, junto a su marido. La aplicación del Código Penal obliga a la detención de éste último, dejando abandonados a sus cuatro hijos. La segunda historia muestra el contraste de la misma situación, donde una mujer de posición acomodada con un embarazo no deseado puede acudir a una clínica clandestina con los suficientes medios como para que salga ilesa de la intervención, e indemne de la persecución del fiscal por no existir pruebas de los hechos. La tercera relata la historia de la esposa del fiscal, Maly Delschaft, que abomina de la actuación de su marido en el primer caso y lo abandona. La mujer es violada por

217 Osborne, C., (2007), *Cultures of Abortion in Weimar Germany*. Berghahn Books, 1ªed., 2011, Nueva York. P. 31.

²¹⁸ Kracauer, S., (1947), p. 139.

²¹⁹ Osborne, C., (2007), p. 31.

un perturbado, encarnado por Werner Krauss. Desesperada acude al mismo médico del primer caso, que, aunque se ofrece a practicarle al aborto, también la denuncia. Teniendo que juzgar a su expareja, un torturado Conrad Veidt sufre una pesadilla en la que una hilera, integrada por las mujeres condenadas por el párrafo 218 y encabezada por Maly Delschaft, se dirige en lúubre procesión a lo largo de un puente. El sueño cambia por completo la mentalidad del fiscal sobre el aborto, que logra reconciliarse con su esposa y se convierte en un activista en pro de los derechos de las mujeres.

Cerrando el capítulo del aborto, *Acht Mädels im Boot* (*Ocho mujeres en barco*), dirigida por Erich Waschneck en 1932, recuerda poderosamente a *Mädchen in Uniform*²²⁰. La protagonista, una colegiala embarazada llamada Christa (Karin Hardt) es inducida por su pareja, aún un estudiante también, a ser atendida por un médico amigo suyo para que interrumpa el embarazo. Aterrada por que el médico aún es un simple estudiante que practica abortos en un consultorio clandestino, Christa huye y se refugia en el club de remo del que es socia. Allí, bajo la protección de la instructora Hannah (Ali Ghito), es amparada por el grupo de chicas socias del club, de nuevo una sociedad femenina. En este caso, la firme defensa que ejerce Hannah eclipsa el poder de decisión de la protagonista. La mediación de la monitora y el grupo de chicas, logra calmar al furioso padre de Christa tras presentarla en casa acompañada del padre de la criatura, obteniendo el beneplácito paternal para que contraigan matrimonio.

Siguiendo con los problemas de salud pública tratados por el cine, conviene destacar el papel ejercido por la todopoderosa Ufa. Sinónimo del cine de la época para gran parte de la crítica, los *Kulturfilme* (filmes culturales) de la compañía siguieron viviendo tras el final de la República en 1933, siendo un importante medio de

²²⁰ Kracauer, S., (1947), p. 238.

divulgación de las campañas de salud pública nacionalsocialistas. Con 130 filmes producidos entre 1919 y 1944, los *Kulturfilme* de Ufa incluían temas como la higiene sexual, geográficos/antropológicos y nuevos fenómenos culturales (deportes, expediciones). Uno de los coordinadores de esta división cultural de la Ufa fue el médico suizo Nicholas Kauffmann²²¹, que dejó su trabajo en la Charité berlinesa para colaborar con la producción 1919 del primer filme cultural de Ufa: *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen (Enfermedades de Transmisión Sexual y sus Consecuencias)*. El final de la relación de Kauffmann con Ufa (volvió a Suiza en 1944) coincidió con el último año de producción de los *Kulturfilme*.

Los filmes culturales de Ufa pasaron a formar parte de eventos nacionales como la Semana Alemana de la Salud, promovidas por el diputado del SPD Julius Moses²²². Con la participación de mil trescientos médicos, la Semana se convirtió en una oportunidad anual para perfeccionar los medios de difusión de la información médica, con el estreno de películas pensadas específicamente para este evento. La película precursora de esta fue la estrenada en la Semana Alemana de la Salud de 1925: *Wege zu Kraft und Schönheit (El camino de la Fuerza y la Belleza)*, dirigida por Wilhelm Prager y con la coordinación médica de Kauffmann. Con el subtítulo *Un filme sobre la moderna Cultura del Cuerpo*, Prager muestra en una sucesión de escenas de cuerpos perfectos, la mayor parte desnudos, las posibilidades del ser humano de alcanzar la perfección (a la que todo organismo aspira). Colapsados por el ritmo frenético de la modernidad, los cuerpos deben recuperar el equilibrio y ritmo natural innatos pero adormecidos por la vida urbana²²³. La *Körperkultur* se presenta como la solución a dos

²²¹ Rippey, T.F., (2010), *Wilhelm Prager's Wege Zu Kraft und Schönheit* en Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ªreimp., 2012, Nueva York. P. 186.

²²² Weindling, P., (1989), Pp. 411-412.

²²³ Rippey, T.F. (2010), p. 191.

problemas: la destrucción física derivada de la civilización de la época y la pérdida de soberanía individual que supone para la persona un cuerpo enfermo²²⁴. El objetivo principal de dicha cultura, y el motivo para su inclusión en la Semana, era la «regeneración de la raza humana». Para Kracauer, «haciendo pasar la calistenia por medio para regenerar la humanidad, *Wege zu Kraft und Schönheit* apartaba a sus contemporáneos de los males de su tiempo, que ninguna calistenia podía remediar»²²⁵. La glorificación de la cultura grecorromana, la sucesión de cuerpos desnudos torneados, tanto de hombres como mujeres, ejercitando sus músculos en planos pretendidamente artísticos se anticipa trece años al filme *Olympia (Olimpiada)* de Leni Riefenstahl. Entre las referencias médicas del filme, destaca la demostración en imágenes radiológicas simuladas de los daños esqueléticos y viscerales que supone para las mujeres el uso del corsé.

A partir del éxito del filme de Ufa de 1927 sobre la historia de la evolución, *Natur und Liebe*, los movimientos alemanes de defensa de la higiene racial y la eugenesia buscan la posibilidad de introducir sus ideas en la gran productora alemana. El director general filmico del Consejo de Educación para la Salud, el neurólogo Curt Thomalla (citado por sus críticas a *Dr. Mabuse, der Spieler*), escribió el guión de *Der Fluch der Vererbung (La maldición de la herencia)*, filme de 1927 con dos significativos subtítulos: *Aquellas que no deberían ser madres* y *Un filme de amor y deber*²²⁶. Antiguo colaborador de Hirschfeld y supervisor de contenidos de la película para la prevención de enfermedades venéreas *False Scham (Falsa Vergüenza)*, Thomalla recibió el aplauso de los defensores de las ideas racistas y eugénicas por el rigor científico del filme.

²²⁴ Ibid, p. 195.

²²⁵ Kracauer, S., (1947), p. 137.

²²⁶ Weindling, P., (1987), Pp. 412-413.

La supervisión médica de los cuerpos y los actos de las mujeres durante la República de Weimar tuvo su reflejo en películas que, alejadas del rigor científico de los *Kulturfilme*, mostraban el asombro y los intentos de control de la Nueva Mujer por parte de los tradicionales poderes masculinos.

II.2.5. Y el médico creó a la mujer: *Metropolis* y *Alraune*

En su libro sobre la relación del feminismo y la historia del cine²²⁷, Patrice Petro propone una reorientación de la historiografía del cine de Weimar en la línea de la aplicada por Anton Kaes, descrita en su influyente charla en el Goethe Institut de Londres en 1997. Esta conferencia dio lugar a su libro *Shell Shock Cinema*²²⁸, donde Kaes opta por evitar las especulaciones sobre premoniciones del nazismo en los filmes de la República (Kracauer) y estudiar los hechos socioculturales contemporáneos y previos a la producción de los mismos que pudieron influir en su origen. Petro defiende que el influjo de las fuerzas conservadoras (autoridades políticas, médicas...) sobre las producciones cinematográficas de Weimar, transmitieron mensajes muy concretos a las mujeres. Por medio de la influencia de la pantalla, los patrones conductuales y finalidad de los actos de las protagonistas de las películas, dividen las películas en dos etapas: las basadas en la «ideología del amor» y las basadas en la «ideología del sexo»²²⁹.

²²⁷ Petro, P., (2002), Pp 106-112.

²²⁸ Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey.

²²⁹ Petro, P., (2002), p. 109.

Entre las heroínas de la ideología del amor, destacarían protagonistas como la del filme de Fritz Lang *Der müde Tod* (*La muerte cansada*, 1921)²³⁰, encarnada por Lil Dagover. Valiente y resolutiva en las tres pruebas que le propone la Muerte para devolverle a su marido, los actos de la joven van encaminados al reencuentro con el difunto: si no logra librarlo de la Muerte, decide voluntariamente unirse a él más allá del gran muro que separa a los vivos de los difuntos en la película de Lang. En la misma línea y dirigida también por el vienés, estaría el personaje de Gerda Maurus en *Frau im Mond* (*La mujer en la Luna*, 1929), una vigorosa científica cuya solidez física y mental queda supeditada a la del coprotagonista varón. Significativamente, los dos guiones son el fruto de la colaboración entre Lang y Thea von Harbou. El personaje de Gerda Maurus sería un ejemplo de la citada germanización de la *Girl* y su popularización durante el régimen nazi por su mezcla de tradición y fortaleza. El ideario y las contradicciones de la propia von Harbou (durante la República defendió tesis políticas conservadoras a la vez que defendía la despenalización del aborto, la igualdad de derechos de las mujeres²³¹) son equiparables a la evolución de la inculcación de valores a las mujeres durante la época.

Entre las heroínas de la ideología del sexo²³², destacan la Lola Lola de Marlene Dietrich en *Der Blaue Engel* (*El Ángel Azul*, Josef von Sternberg, 1930) y las protagonistas de la conocida como “Trilogía del Sexo” del director Georg Wilhelm Pabst (1885-1967): *Abwege* (*Por el mal camino*, 1928), *Lulu/Die Büchse der Pandora* (*Lulu/La caja de Pandora*, 1929) y *Tagebuch einer Verlorenen* (*Diario de una perdida*, 1929). Heredando los conceptos tradicionales de la *dame sans merci* y la *femme fatale*, en el primer tercio del siglo XX se populariza el término *vamp* (en referencia al papel de

²³⁰ Ibid, p. 108.

²³¹ McGilligan, P., (1997), *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Faber & Faber, 1ªed. 1997, Nueva York.P. 157.

²³² Petro, P., (2002), p. 110.

Alice Hollister en la película de 1913, *La Vampira*²³³). Las reminiscencias sangrientas de la *vamp* dan a entender su capacidad de dominio y destrucción, principalmente del varón y se suelen hacer extensibles a los nuevos modelos de mujer de Weimar. Hombres pusilánimes como los protagonistas de la citada *Genuine* o de *Die Herrin von Atlantis* (*La Señora de la Atlántida*, G.W.Pabst, 1932) llegan incluso a cometer crímenes sangrientos cegados por la voluntad maléfica de estas mujeres, lo que se traduciría como un mensaje de advertencia a la población masculina sobre la Nueva Mujer.

Con la referencia constante a *El hombre de la arena* de Hoffmann, parte del análisis de la mujer en el cine de Weimar se debe a los filmes en los que la creación de mujeres artificiales abre la posibilidad de detallar qué características se entendían como diferenciadoras de ambos sexos. Ese estudio pormenorizado se realizó en géneros tan dispares como la comedia (*Die Puppe*, *La Muñeca*, Ernst Lubitsch, 1919) o la ciencia-ficción (*Metropolis*, Fritz Lang), donde *lo siniestro* es recuperado, en este caso para definir la relación de extrañeza y terror del hombre ante la mujer²³⁴. En *Metropolis*, la piadosa evangelizadora María y su lasciva y revolucionaria doble mecánica son la representación de la dualidad de las ideologías del amor y el sexo descritas previamente. En la novela homónima que acompañó al estreno de la película, Thea von Harbou (a quien se culpabiliza tradicionalmente del marcado tono *kitsch* de *Metropolis*, a pesar de que este defecto del filme esté presente en otras producciones de la etapa muda de Lang, aún sin ejercer von Harbou de guionista), nos da las claves para entender la metáfora de

233 Lenaers, S., (2012), *La vamp que vino del espacio: Éxtasis y dominación en la ciencia ficción* en Ortega, P. y Eljach, M., (eds). (2013), *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*, nº2, I/2014, Asociación Cultural Mentenebre, Madrid. Pp. 289-290.

²³⁴ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 210.

la mujer artificial en el contexto de este capítulo. Interpretado en el filme por Rudolf Klein-Rogge (nuestro Mabuse), presenta de esta manera su creación:

¿Qué es? Futura, Parodia, como quieras llamarla – contestó. También: Engaño. En resumen: es una mujer. Todo creador se fabrica una mujer. Yo no creo esa bobada de que el primer ser humano fuera un hombre. Si un dios masculino creó el mundo, lo que es de esperar, Joh Fredersen, entonces desde luego creó primero a la mujer, amorosamente, disfrutando en su creación. Observa esta, Joh Fredersen; es impecable. Un poco fría, pero se debe al material, que es mi secreto. Pero aún no está totalmente terminada, aún no ha salido del taller de su creador. No puedo decidirme a completarla. ¿Me comprendes? Hacerlo significaría dejarla en libertad y aun no quiero saberla libre. ²³⁵

En la historia de la *vamp* representada en las dos adaptaciones de *Alraune* (*Mandrágora*, Henrik Galeen 1928 y Richard Oswald, 1930), el médico vuelve a conseguir un papel protagonista. En ambas versiones, un médico genetista experimenta con la posibilidad de crear vida de forma artificial, partiendo del mito de la mandrágora. Lográndolo con éxito en la primera versión con conejos y con ratas en la segunda, el profesor Jakob ten Brinken es animado por sus discípulos a intentar la creación de vida humana artificial. Con la ayuda económica de terceros, ten Brinken crea una mujer a partir de la inseminación de una prostituta con el semen de un ahorcado. Para conseguir el segundo elemento, ambos filmes muestran la complicidad de las autoridades encargadas de ejecutar al reo (un asesino) con las investigaciones del doctor. En la versión de Oswald se dan muchos más detalles sobre los casi criminales métodos de ten Brinken (Alber Bassermann) para conseguir la participación de la cabaretera Alma Raune, que incluso firma una especie de consentimiento informado habiendo sido drogada por los secuaces del doctor.

235 Von Harbou, T., (1927), *Metrópolis*. Gallo Nero, 1ª ed, 2013, Madrid. Pp. 66-67.

A diferencia del funesto futuro augurado por los médicos con la instauración de la República se tratara, formado por prostitutas y criminales²³⁶, en la versión de Galeen, el profesor ten Brinken (Paul Wegener) defiende que las faltas de los progenitores no son transmitidas a los hijos y a través de la educación en un internado es capaz de lograr un ser perfecto de forma artificial, sin importar las cargas genéticas. La criatura en cuestión es Alraune (educada como la sobrina del doctor) interpretada en las dos versiones por Brigitte Helm, que también encarnó al robot de *Metropolis*. Muy significativamente, ten Binken ha dedicado su logro genético a la memoria del doctor Voronoff. Sergei Voronoff fue célebre en las primeras décadas del siglo XX por sus experimentos con trasplantes de testículos de monos para lograr efectos rejuvenecedores en el receptor²³⁷.

Sin embargo, Alraune, una criatura que no conoce el miedo, trae la desgracia a cuantos la rodean y la muerte a los hombres que intentan alejarse de su influjo. En la versión de Oswald cabe destacar el papel del Dr. Petersen (Bernhard Goetzke, el fiscal von Wenk en *Dr. Mabuse, der Spieler*) que se aleja de ten Binken y de sus abominaciones científicas (lo que sólo le supone la muerte por la maldición de Alraune). En ambas versiones, un cada vez más aislado y arruinado ten Binken ve en su creación su tabla de salvación. Alraune reacciona violentamente ante el acercamiento incestuoso de su pretendido tío. Al descubrir su naturaleza, la furia de la criatura se desata contra ten Binken, abandonado en su mansión en la versión de Galeen y condenado al suicidio en la de Oswald. Es en la primera donde el sobrino de ten Binken, héroe que rescata a la mujer del cautiverio en el que estaba confinada, maldice al genetista por haber

²³⁶ Weindling, P., (1989), p.21.

²³⁷ Ibid, p. 377.

«blasfemado contra Dios». «El que violó la Naturaleza sufrió el infierno de la soledad y la locura».

Dada la amplitud de los temas tratados en este segundo bloque, conviene enumerar cuáles han sido las conclusiones derivada del análisis de los filmes que lo componen y su relación con los objetivos de este trabajo:

- Los filmes analizados en este bloque tienen mayoritariamente una voluntad realista y en ellos se ilustra una relación médico-paciente acorde con patrones más veraces que los de los filmes del primer bloque.
- El estudio de esta relación y los papeles del enfermo y el médico forman el eje de gran parte de los filmes analizados.
- Esta relación está presentada desde el prisma de los artistas o desde el de los propios médicos que participaron en la producción de dichas películas o que asesoraron sus contenidos.
- Dicha participación de los médicos se orientó mayoritariamente a la comunicación de información veraz de interés para la salud pública de la población.
- La visión médica intenta participar en la reestructuración de la nueva sociedad por medio de mensajes concretos (homosexualidad, aborto, eugenesia) emitidos en un contexto artístico.
- La Medicina traspasa el campo puramente científico para dominar otros aspectos sociales (relación entre géneros, las distintas realidades sexuales, el papel de la mujer en la República de Weimar).

III. Viaje al fin de la mente

Cuando la luz se va desvaneciendo,
y la hoz de la luna
ya se desliza verde y envidiosa
entre rojos purpúreos,
-enemiga del día,
y sigilosamente a cada paso
las guirnaldas de rosas siega, hasta que se hunden
pálidas en la noche:
así caí yo mismo alguna vez
desde mis desvaríos de verdad,
desde mis añoranzas de día,
cansado del día, enfermo de luz,
-caí hacia abajo, hacia la noche, hacia las sombras,
abrasado y sediento
de una verdad.
-¿recuerdas aún, recuerdas tú, ardiente corazón,
qué sediento estuviste?-
¡sea yo desterrado
de toda verdad!
¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!...
Friedrich Nietzsche
¡Sólo loco! ¡Sólo poeta! (1888)

Lo que nunca fue
susurra cada noche
cuando el animal humano,
soplado, lanzado
con ojos que saben sin mirar,
descansa en el abrevadero del sueño,
a la vez anfibio y fiera,
informe e ingrátido,
inclinado sobre la orilla
del inmenso e insondable pantano,
sumerge las patas
en lo húmedo, que seco y fresco
como el aire, pero sin serlo,
corre por los dedos que se agitan.

Hermann Broch

Lo que nunca fue (1934)

III.1.1. La luz que sana

La adaptación de temas sociales de la República a las pantallas de cine siguió una evolución similar a la de la representación de los rasgos y estados psicológicos de los personajes. Carl Hauptmann, poeta y escritor de afinidades expresionistas, en la búsqueda de la mejor representación de «las manifestaciones espontáneas de un alma profundamente agitada», escribía en 1920 que el cinematógrafo («el bioscopio»)

brindaba «una oportunidad singular para exteriorizar la fermentación de la vida interior»²³⁸.

El carácter catártico del relato de postguerra de Hans Janowitz y Carl Mayer junto a la escenografía expresionista y la dirección de Robert Wiene, convierten (en la mayor parte de los estudios) a *Das Cabinet des Dr. Caligari* en el filme de referencia para el análisis de la evolución la disección psicológica de los personajes y su representación visual en el cine de Weimar. La escena en la que doctor Caligari intentando agarrar y apartar de sí las torturadoras multiplicaciones visuales de la frase «Du musst Caligari werden», representa el último esfuerzo del alienista de salvarse de la locura. La angustia expresada por Werner Krauss y la capacidad de Wiene para captarla y adaptarla al lenguaje cinematográfico son el punto de partida de este capítulo. En él se estudiará la evolución del análisis y representación de los procesos mentales patológicos en algunos de los filmes más famosos de la etapa de Weimar. Las diversas soluciones planteadas por estas películas y su habitual voluntad ilustrativa, convierten a los filmes analizados en ejemplos de un cine “terapéutico”, en esa «luz que sana» a la que hace referencia el título del capítulo. En los cuatro filmes seleccionados, lo que comenzará con relatos moralizantes en los que se analiza el *yo* del individuo, la relación con los demás personajes y los problemas derivados de las pulsiones del protagonista (*Von morgens bis mitternacht*, *Phantom*), evoluciona hasta la exploración explícita del inconsciente de los protagonistas por un tercero, ya sea con un terapeuta alegórico (*Schatten*), o extraído de la realidad de la época, un psicoanalista (*Geheimnisse einer Seele*). Igual que lo abrió, el capítulo cerrará con la angustia de un personaje interpretado por Werner Krauss. Afortunadamente, la ayuda que recibirá estará abalada

238 Hauptmann, C., (1920), *Film und Theater*, citado en Kracauer, S., (1947), *De Caligari a Hitler*. Paidós, 2008, Barcelona, pp. 71-72.

por médicos reales de la época, en un filme que nace con el propósito legítimar su ciencia (el psicoanálisis) y rehabilitar su imagen, tergiversada en el cine de los años previos.

III.1.2. Antes de Holstenwall: *Der Student von Prag*

Aun siendo muy discutible que el cine de Weimar sea un camino que lleva “de Caligari a Hitler” o que todo lo “demoníaco” de la pantalla de la República alemana se deba al Romanticismo, lo cierto es que la metodología de Siegfried Kracauer y Lotte Eisner ha sido determinante para todos los estudios posteriores. En sus dos libros, *Das Cabinet des Dr. Caligari* es situado como filme inaugural del periodo, no por su fecha (1920) sino por su importancia. En ambos estudios se nombran una serie de películas que marcaron el camino hasta llegar a *Dr. Caligari*, entre las que destaca para los intereses de este capítulo *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*, 1913). Kracauer y Eisner también coinciden en obviar una película con un fuerte carácter analítico y que ya mereció una amplia atención en el segundo bloque de este trabajo: *Nerven*.

De *Der Student von Prag* se realizó una nueva versión en 1926 de mismo título dirigida por Henrik Galeen y protagonizada por Conrad Veidt y Werner Krauss, pero manteniendo el argumento de la de 1913, dirigida por Stellan Rye. El estudiante Balduin, que por conseguir la riqueza suficiente que pueda permitirle conseguir el amor de una aristócrata, vende el reflejo de su espejo a un hombre diabólico, Scapinelli. Con Paul Wegener como Balduin y John Gottowt como Scapinelli en la primera versión, el

filme de 1913 tiene una serie de elementos reconocibles en gran parte del cine de la época: el pacto fáustico, el doble (*Doppelgänger*) y un protagonista atormentado por una vivencia incomprensible para quienes le rodean. El doble, el reflejo del espejo que es liberado por Scapinelli, está dotado de las mismas pulsiones que Balduin, pero a diferencia de éste, carece de las limitaciones morales del estudiante. El doble es capaz incluso de matar porque es lo que Balduin desearía hacer para lograr sus fines. Cuando el estudiante intenta acabar con su reflejo maligno disparándole en el pecho, logra disfrutar unos segundos del desvanecimiento de la torturadora imagen; sólo los pocos que tarda en darse cuenta de que hiriendo a su doble es a sí mismo a quien se ha herido mortalmente en el pecho. El filme termina con la imagen del doble, vivo, sentado sobre la lápida de Balduin, precedido por un fragmento del poema *La visión* (1829) de Alfred Musset que aquí reproduzco completo:

Amigo, nuestro padre también es tuyo

no soy tu ángel guardián ni soy tampoco

el destino funesto de los hombres.

Acerca de los que amo nunca sé
qué caminos sus pasos tomarán
en la esfera de barro que habitamos.

Te diré que no soy ni dios ni demonio
y que muy bien acabas de nombrarme
dirigiéndote a mí como a un hermano:

Donde tú vayas yo estaré presente
hasta el último día de tu vida,
y entonces estaré sobre tu tumba.

Tu corazón me lo ha confiado el cielo.

Cuando sientas de nuevo este dolor,
sin inquietud acude siempre a mí
que yo te seguiré por el camino,
pero darte la mano no podré,
porque, amigo, yo soy la Soledad.

La influencia del Romanticismo alemán en *Der Student von Prag* proviene probablemente de relatos como *Los elixires del diablo* (1818) de E.T.A. Hoffmann y *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814) de Adelbert von Chamisso. La adaptación que de ésta última hizo el pintor Ernst Kirchner en su serie de grabados sobre Schlemihl muestra que, aunque la herencia romántica ya estaba siendo revisada antes de la Gran Guerra es precisamente ésta la que sirve de detonante para la exploración del *yo* herido que realiza el artista expresionista. Para Lotte Eisner, «la doctrina apocalíptica del Expresionismo», deriva de su «eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado»²³⁹ del Romanticismo. Para otros autores²⁴⁰, la mayor influencia del Expresionismo era mucho más cercana:

Sin Freud, no habría existido revolución expresionista. De hecho, es gracias a Freud que miles de ojos miraron por encima de los muros de la mente. Observando la realidad, con esos muros delante pero también detrás el Expresionismo encontró algo donde hundir sus dientes.

En *Das Cabinet des Dr. Caligari* la figura del doctor (dejando de lado por un momento que su actividad criminal es fruto de un proceso de degradación, de locura) recupera del demoniaco Scapinelli de *Der Student von Prag* la función de mediador

²³⁹ Eisner, L., (1974), *La pantalla demoníaca*. Cátedra, 2ª ed., 1996, Madrid, p.15.

²⁴⁰ Ghering, P., (2011), *Ecstasy is Reality, Cocaine, Pleasure and Death in Freud's Psychoanalysis*, en Beil, R. (ed.), (2011), *The Total Artwork in Expressionism*. Hatje Cantz, 1ªed., 2011, Darmstadt, p. 239.

entre las visiones de los protagonistas (el doble de Balduin, la locura del propio Caligari y la de sus víctimas) y el espectador²⁴¹. Aunque de forma errónea se interpretó que el Expresionismo del filme de Wiene era simplemente la representación de esas imágenes de locura, la influencia de *Dr. Caligari* fue tanta que, como si una sinécdoque histórica se tratara, «cine expresionista alemán» sigue siendo habitualmente sinónimo del cine de Weimar. Es precisamente la malinterpretación del verdadero espíritu expresionista del filme por parte de la crítica internacional lo que permitió que las escenas más extremas de *Dr. Caligari* marcaran las escenas oníricas y delirantes del resto de cine de la época, generalmente aisladas, distinguibles de puestas en escena más o menos realistas. Si realmente sólo los decorados de telas pintadas y las actuaciones expresionistas fueran el origen del éxito de Caligari (y no la profunda introspección de la mente alemana de la postguerra), entonces *Von morgens bis mitternachts* no habría sido el colosal fracaso que fue.

III.1.3. El relato curativo: Von morgens bis mitternachts y Phantom

Producida en el mismo año que *Dr. Caligari*, *Von morgens bis mitternachts* ha quedado como ejemplo de experimento cinematográfico malogrado (sólo fue estrenada en Japón). Dirigida por Karl Heinz Martin y basada en la pieza teatral homónima de Georg Kaiser, la película narra el proceso de autodestrucción de un cajero (Ernst Deutsch) que roba una gran suma de dinero en el banco que trabaja, sólo para

²⁴¹ Elsaesser, T., (2), *Kracauer and Eisner revisited*, en Scheunemann, D., (2003). *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House, 1ªreimp. , 2006, Nueva York, p. 55.

entregárselo a una desconocida por la que ha quedado fascinado. En *Von morgens bis mitternachts* las imágenes que torturan al cajero no son fruto de la hipnosis ni de un pacto diabólico: son estados mentales materializados en la pantalla, generalmente recurriendo a la técnica de la imagen superpuesta. De forma incontrolable, las imágenes asaltan la mente de Deutsch, inicialmente sin motivo. Cuando la frecuencia de estas alucinaciones es mucho mayor y el estado frenético del cajero ha llegado a su punto de máxima agitación, la transformación de las caras de quienes le rodean en calaveras es reconocida por el protagonista como señales de peligro provenientes de su interior. Generalmente las caras que se transforman en la de la muerte son las de las distintas mujeres interpretadas por Roma Bahn. La puesta en escena es tan violentamente expresionista (la sensación de profundidad voluntariamente limitada de las telas de *Dr. Caligari* es voluntariamente nula en *Von morgens bis mitternachts*²⁴²) que satura al espectador por la permanente sensación de alucinación. De fondo, se trata del relato del hombre común que comete un acto de extrema imprudencia con el objetivo de un ascenso a un nivel social que tendría vetado en su situación basal. Aquí, como en *Der Student von Prag*, movido por una pulsión sexual hacia una mujer (Erna Morena) que intenta canjear un cheque no válido en el banco en el que trabaja el mísero cajero. Auxiliado por una de las mujeres que interpreta Roma Bahn, Ernst Deutsch progresa en su descenso a los infiernos, agravado porque el dinero para la desconocida se lo ha quedado él, tras quedar patente que erró creyendo que con él conseguiría el amor de la sofisticada dama.

Sumido en la locura, los augurios de muerte, las señales de peligro, se manifiestan constantemente en forma de alucinación, y es llevado por su nueva amiga

²⁴² Kasten, J., (20), *Film as Graphic Art: On Karl Heinz Martin's From Morn to Midnight*, en Scheunemann, D., (2003). *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House, 1ªreimp. , 2006, Nueva York.

(el cajero abandonó desde el primer momento a su mujer y a su hija, movido por las falsas expectativas sexuales) a un establecimiento del Ejército de Salvación. Allí son testigos de los testimonios que varios menesterosos relatan desde un escenario presidido por una cruz deformada ante una audiencia cochambrosa. El cajero se identifica tanto con las confesiones del viejo sin familia y el ladrón, que es el propio Deutsch el que interpreta a los dos arrepentidos. «¡Porque yo tengo un alma!», grita en una sala que se vacía por el estado mental del cajero. Ante la llegada de la policía que le seguía la pista por el robo y consciente de cómo él mismo ha arruinado su vida, el cajero se sube al escenario y se dispara en el pecho, ajustando con sus últimas fuerzas sus brazos al travesaño de la cruz, apareciendo las palabras «Ecce Homo» justo en el momento en el que terminan su vida y el filme.

Separadas por tres años, *Phantom* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau guarda más relación con *Nerven* que con cualquier experimento expresionista de los años intermedios. Promovida por Erich Pommer para celebrar el sesenta aniversario de Gerhart Hauptmann (que aparece en la primera escena del filme) y peligrosamente retrasada por la demora del rodaje de *Dr. Mabuse, der Spieler* (gran parte de los actores y del equipo técnico pasaron de una a otra producción)²⁴³, *Phantom* fue la adaptación cinematográfica de su novela por entregas publicada originalmente en el *Berliner Illustrierte Zeitung*. Al igual que en *Dr. Mabuse* fue Thea von Harbou la encargada de adaptar la novela al guion, con escaso éxito a juicio del propio Hauptmann²⁴⁴. *Phantom* narra el proceso de autodestrucción del secretario municipal Lorenz Lubota (Alfred Abel), lector obsesivo y poeta en secreto. Siendo éste el relato central del filme, viene presentado por una escena en la que un soñador Alfred Abel mira un paisaje campestre

²⁴³ Belmonte, A., (2011), *Murnau: la luz inquieta*. Artica, 1ªed., 2011, Madrid, p. 115.

²⁴⁴ Berriatúa, L., (1990), *Los proverbios chinos de F.W.Murnau*. Filmoteca Española, 1ªed., 1990, Madrid, p.196.

desde una habitación. En ella, se desarrolla el siguiente diálogo con una mujer (Maria Starke, interpretada por Lil Dagover):

- ¿En qué acabas de pensar, Lorenz?
- En mi vida privada.
- ¡Anota la historia de tu vida en este libro que papá mismo encuadernó para ti!
- ¿Crees que así el recuerdo va a ser menos doloroso?

Lorenz acepta la invitación y se sienta a escribir:

Así pues escribo yo, antiguo presidiario, la historia de mi pena y mi condena, porque así lo desea mi esposa.

Drenando sus recuerdos por medio de la escritura, Lorenz recuerda el hogar de Breslau del que procede: una madre anciana, un hermano estudiante de Bellas Artes, una hermana casquivana, un padre ausente (fallecido, según la novela) y el mismo Lorenz, a medio camino entre la realidad y sus libros para disgusto de su madre («Déjame con mis libros, madre, me transmiten sueños de todo aquello que jamás experimentaré»). El secretario municipal Lubota plasma esos sueños en diez poemas que muestra al padre de la mujer que en la primera escena invita al protagonista a narrar su vida. Encuadernador de profesión, y probablemente sugestionado por el amor que su hija siente por Lorenz, queda fascinado por la calidad de dichos poemas y le promete hacérselos llegar a un catedrático con fama de mecenas. Para el profesor los poemas no valen nada, pero el encuadernador decide ocultarle al soñador Lorenz esta verdad.

El sueño de convertirse en un reconocido poeta queda en un segundo plano cuando, mientras se dirige a su trabajo en el Ayuntamiento, el funcionario Lubota es atropellado por el carruaje que dirige una joven toda vestida de blanco (Lya de Putti). Aunque sin daños físicos aparentes, el trauma que ha sufrido el aspirante a poeta ha sido

fundamentalmente psíquico: En lugar de acudir a trabajar (ha sido atropellado justo delante del Ayuntamiento), Lorenz corre como poseído tras el carruaje, incluso intenta entrar en la casa de la joven sin que ésta sea consciente de su perseguidor. Obsesionado por conseguir su amor, el estado de ensoñación de Lorenz hace que pase por delante de su trabajo sin presentar el más mínimo impulso de entrar. Camina por las calles de Breslau como un sonámbulo y su mente parece vagar en una realidad distinta a la de los que le rodean. Cuando su madre le cuenta totalmente desgarrada que su hermana ha abandonado el hogar, herida por las acusaciones (finalmente ciertas) de la anciana de que se está prostituyendo, Lorenz parece compadecerse de su madre y compartir su dolor. Pero su mueca de estupefacción no proviene de un acto de empatía con su madre; Lorenz está sufriendo una la primera de las múltiples alucinaciones que Murnau nos muestra en *Phantom*, rompiendo la, hasta ahora, puesta en escena realista de la película. En un plano borroso que surge de un fundido a negro de la escena del hogar familiar, Murnau nos muestra una ciudad fantasmal, blanquecina y claramente artificial (formada por gruesos brochazos blancos). De ella surge la imagen superpuesta de un carruaje tirado por dos caballos blancos dirigido por la joven desconocida (aquí con el rostro aún más blanco). A escasa distancia, Lorenz se ve a sí mismo corriendo detrás del carruaje, casi alcanzándolo. Murnau justificaba así el uso de escenas de reminiscencias expresionistas como la descrita:

Amo el realismo de lo cotidiano pero nunca sin añadirle lo fantástico. Es preciso que lo uno complementa lo otro. ¿No ocurre así con la vida teñida con las reacciones humanas y nuestras emociones?²⁴⁵

Lo que está sucediendo realmente en la mente de Lorenz Lubota no proviene de las alucinaciones inducidas por ningún sugestionador demoníaco ni forman parte de una

²⁴⁵ Ibid, p. 198.

realidad globalmente alterada. Al igual que en *Nerven*, el protagonista se mueve en un mundo fantasmal que interacciona con el real sin que cuantos lo rodean sean conscientes de su estado. Inicialmente incluso se pueden malinterpretar las reacciones del enfermo como adecuadas con su entorno, pero los actos del industrial Roloff y del secretario municipal Lubota están únicamente guiados por su monomanía (la celotipia del primero y el amor obsesivo del segundo). Murnau nos confirma la fractura que ha supuesto en la biografía de Lorenz el atropello en la siguiente escena: informado por el editor y su alborozada hija de las posibilidades de éxito de sus poemas (aún ninguno conoce el escaso valor de estos), Lorenz lo ve como una oportunidad de impresionar a la desconocida y una nueva alucinación le permite ver su propia boda con ella.

Sí es consciente de que su ruinoso aspecto no es suficiente para conquistar a la joven: ha confirmado que forma parte de una adinerada familia de Breslau y que está prometida. Con todos sus esfuerzos dedicados a conseguir su amor, Lorenz comienza a pedir dinero a su tía, una próspera usurera de la ciudad. Es lo bastante cauto para disimular sus objetivos y pide el dinero para hacerse con un atuendo presentable, acorde con su potencial de famoso poeta. Sin embargo, la ropa la quiere para presentarse en casa de la familia Harlan. «No piense de mí que soy un loco», le dice Lorenz a la madre de la joven Veronika, que le ha concedido audiencia sin saber los motivos reales del individuo. Horrorizada por el relato de los sentimientos de Lorenz, llama a su marido, que es capaz de manejar al individuo de forma cauta y amable, emplazándolo a comenzar a cortejar a su hija dentro de un año.

Murnau monta en paralelo la escena que muestra hasta qué punto Lorenz está arruinando su vida. Un inspector ha acudido a casa de los Lubota a interesarse por los motivos de que el funcionario no haya acudido a su puesto de trabajo. A la pregunta de

si es que Lorenz a enfermado, la madre llorosa contesta: «No sé lo que le sucede. Ya no es mi Lorenz. ¡Es alguien ajeno, que desconozco y que me desconoce a mí!».

Sin ser consciente de que la respuesta del padre de Veronika fue una maniobra para echarlo de su casa, Lorenz vaga por la ciudad interiorizando el plazo de un año para intentar conquistar a su amada. El traje nuevo le impulsa a mantener la pantomima de su condición de famoso y adinerado poeta y pide ser llevado al restaurante más caro de la ciudad. Allí, queda impresionado por una joven, sobre cuyo rostro se superpone el rostro de Veronika. La muchacha (interpretada también por Lya de Putti) acude acompañada por su madre a los restaurantes más lujosos de Breslau en busca de un pretendiente que le permita mantener su tren de vida. Ambas están arruinadas pero no tienen inconveniente en ver en el extraño Lorenz una tabla de salvación. Mientras tanto, Lorenz ha conseguido hacer realidad la fantasía de conquistar a Veronika, aunque sea en el cuerpo de una mujer que su mente ha logrado identificar con el de su amada. Al igual que el personaje de James Stewart con su nueva Madeleine en *Vértigo* de Alfred Hitchcock, Lorenz ha sustituido a la persona amada y perdida por una nueva que es consciente del estado del enamorado, pero que utiliza su amor para sus propios fines. Melitta, que es como se llama la nueva Veronika, se interesa por la identidad de su salvador. Aunque inicialmente da a entender que es un poeta, ante el riesgo de perder a quien puede colmar sus fantasías, se autodefine así: «Yo soy un poeta, un hombre estafado que persigue una sombra, un fantasma». Melitta pregunta divertida qué le ha traído a su casa «como un sonámbulo», «¿a quién crees que estás besando cuando me besas a mí». La respuesta de Lorenz es la visualización del carruaje fantasma de Veronika emergiendo de la oscuridad de Breslau.

La espiral en la que se ha convertido la vida de Lorenz empieza a girar furiosamente: agrede al funcionario que investiga sus ausencias del trabajo, por lo que

es despedido. Es convencido por un vividor que ha seducido a su hermana (y puntualmente a la tía de Lorenz) para pedirle una gran suma de dinero a la usurera. La excusa es invertir en su propia imagen de poeta entre los círculos académicos de Breslau, pero realmente los necesita para mantener a su vampírica amante, que emplea rápidamente el dinero prestado en caras prendas y lujosos restaurantes. En una nueva alucinación, la ciudad amenaza con desmoronarse sobre Lorenz: los tejados de las casas se estiran para alcanzarle, aunque sea sólo con sus sombras. La madre se ha enclaustrado en su casa, notoriamente enferma; su estado se agrava tras la visita de su tía, que confirma la vida disoluta a la que se ha entregado su sobrino a costa de su dinero. La tía, ahora reafirmada como usurera, amenaza a Lorenz con denunciarlo a la policía si no le devuelve los sesenta mil marcos prestados.

Cuando Lorenz Lubota empieza a ser consciente de las consecuencias de su enfermiza pasión, su mente le castiga reviviendo el atropello justo en el mismo lugar que sucedió: el Ayuntamiento de Breslau. De nuevo atropellado, ahora por el fantasma de la carroza, en mitad de la noche vuelve a perseguirla y se derrumba ante el portal de los Harlan: «No puedo desprenderme de ella. ¡No puedo desprenderme de ella!». Presionado por la amenaza de su tía, Lorenz intenta revelar su estado a su amante: «¿No ves que estoy a punto de enloquecer? Entonces, ¡ayúdame, por favor! ¿Por qué no me ayudas». La respuesta de la *vamp* es muy clara: «Si te pudieses ayudar, si te pudiese salvar, entonces se apagaría mi amor por ti». En una escena anterior, Lubota ya había contemplado fugazmente su reflejo en el espejo del armario aún por llenar de la joven; ahora es plenamente consciente de en lo que se está convirtiendo.

La conclusión del quinto y penúltimo acto de *Phantom* está marcada por dos días de la vida de Lorenz. En «El día tambaleante», Murnau nos muestra en una desquiciada sucesión de alucinaciones, donde predomina el componente giratorio, el estado en el

que se encuentra la mente de Lorenz, inmerso en una espiral de alcohol, despilfarro y culpa. En «El día gris», la madre languidece en su casa obrera, atendida tan solo por la que podría haber sido su nuera, la hija del encuadernador, y el hermano aspirante a artista, curiosamente el único hijo sensato de la anciana. Como si se hubiera estado poseído por un demonio, al ver a su madre enferma, Lorenz se aferra a la Biblia que reposa junto a una ventana del hogar familiar como si fuera la última oportunidad de emerger de las profundidades de su locura. La confesión ante su tía de los verdaderos motivos por los que le pidió el dinero parece devolver a Lorenz a la realidad. Sin embargo, la catarsis de Lorenz sólo sirve para enfurecer más aún a la usurera, que refuerza sus amenazas de denunciarlo.

En el sexto acto, en «El día negro», Lorenz se ve involucrado en el robo que largamente llevaba planeando el novio de su hermana, el vividor Wigottchinski. El inicialmente sencillo plan se complica al ser sorprendidos por la tía de Lorenz, a quien el cuñado de Lorenz no tiene empacho en asesinar, contrariado por el fracaso de sus planes. Un atónito Lorenz se deja detener sin oponer resistencia: durante seis años en prisión tendrá tiempo para expiar los pecados derivados de su locura. A la salida de la prisión, el encuadernador y su hija son los únicos que le esperan, las personas a las que estaba destinado si las obsesiones de Lorenz no hubieran arruinado su vida. De vuelta al tiempo presente, en una «Nueva Tierra» (de nuevo un paralelismo con *Nerven* y la promesa de una nueva vida en el campo) lejos de Breslau, Lorenz ha concluido el relato de su vida. «Por lo menos me consuela que mi madre murió convencida de que yo era un enfermo». Preguntado por su fiel Marie si «ha cumplido su deber» el cuaderno de su padre, el curativo libro en blanco, un gozoso «Sí» emerge de la boca de un Lorenz Lubota redimido por la expiación en la cárcel y la confesión a través de la escritura.

Los dos ejemplos de cine instructivo dan a entender que el propio individuo puede llegar a apercibirse de las obsesiones que malogran su vida y liberarse de ellas por medio de la confesión y la expiación de sus faltas. En las dos películas que cierran el capítulo se señala la conveniencia de que sea un mediador, un terapeuta el que guíe ese proceso catártico.

III.1.4. *Schatten*, un filme erótico-ocultista-terapéutico

Bajo el acoso de la viuda de Bram Stoker, Florence Stoker y la pésima gestión del capital de sus socios, Prana-Film, la productora de *Nosferatu* quebró en 1922. La sociedad formada por Enrico Dieckmann y el publicista y artista Albin Grau, tuvo que afrontar las demandas de Stoker por el plagio de *Drácula*, adaptado sin referenciarlo por el guionista de *Nosferatu* Henrik Galeen (futuro director de *Alraune*). Florence Stoker dedicó todos sus esfuerzos a destruir las copias que se fueran encontrando de *Nosferatu*. La voluntad de Prana-Film (*Prana*, que como indica Berriatúa «es un término sánscrito tomado de la teosofía que lo define como la fuerza o fluido vital»²⁴⁶, por lo tanto acorde con la temática vampírica del filme de Murnau), sociedad con fuertes lazos con los círculos ocultistas de la Alemania de postguerra, era conseguir con *Nosferatu* el primer filme «erótico-ocultista-espiritista-metafísico». La quiebra de la productora malogró una serie de películas con una orientación similar que se presentaron a los socios de Prana-Film como promesa de un fuerte proyecto cinematográfico. Dieckmann fundó junto a Willy Seibold Pan-Film, asociándose con la distribuidora DAFU (Deutsch-

246 Berriatúa, L., (2009), *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Divisa Red, 2009, Valladolid. P. 63.

Amerikanische Film-Union A.-G.), heredera de las copias supervivientes de *Nosferatu* y localizada físicamente en las mismas oficinas donde estaba ubicada Prana-Film²⁴⁷. La primera película de Pan-Film fue *Schatten* (*Sombras*, 1923), cuyo subtítulo *Eine nächtliche Halluzination* (*Una alucinación nocturna*) prometía continuar el legado ocultista de la extinta Prana.

Un filme sin rótulos dirigido por el estadounidense Arthur Robison, que se anticipó un año a la aplaudida *Der letzte Mann* (“*El último hombre*”, en España simplemente *El último*) de F.W.Murnau. El único rótulo (eliminado de la restauración disponible actualmente y rescatado por Berriatúa) aparecía en el comienzo del filme y reforzaba la voluntad de éste:

Cada hombre tiene dos conciencias. Una hecha de claridad: es la Razón. La otra está formada por pasiones que velan la primera como las sombras de la noche velan el día...²⁴⁸

Basado en una idea de Albin Grau, *Schatten* remite al espectador a una historia de ambiente dieciochesco que, al igual que *Dr. Mabuse, der Spieler*, muestra desde un principio su voluntad de traspasar las fronteras habituales de la narración fílmica de la época. Al igual que la baraja de retratos mostrada por el propio Mabuse nos ponía en preaviso de sus transformaciones, la sombra gigantesca de unas manos proyectada sobre un estrecho escenario va haciendo aparecer y desaparecer a los protagonistas del drama. Con la lentitud de un pase magnético, las manos nos van trayendo la ilusión de un primer contacto con los anónimos personajes que ofrecen unos breves gestos que nos orientan sobre las emociones que les guiarán en la película: el furibundo conde (Fritz Cortner), su sensual esposa (Ruth Weyher), y el disimulado amante de ésta (Gustav von Wavenheim). Todos ellos, incluidos los sirvientes de la casa, se transforman ante

²⁴⁷ Ibid, pp. 276-278.

²⁴⁸ Ibid, p. 260.

nuestros ojos en alargadas sombras, dando paso al siguiente personaje. Tras la presentación de la sirvienta, el dueño de las manos pierde la concentración y sale de la concha de la concha de apuntador desde la que proyectaba sus sombras persiguiendo a la joven y saludándonos con falsa reverencia sacándose el sombrero y mostrándonos la lengua. El carácter luciferino del artista de las sombras (Alexander Granach) queda subrayado por la vela que porta, el instrumento que, junto a sus manos, es el responsable de todas las ilusiones que presenciaremos en la película.

La acción transcurre en la casa de los condes, donde una cena con cuatro invitados habituales (el amante y tres tipos no menos admiradores de la señora de la casa) muestra las relaciones de los personajes que se intuyen de larga evolución: el conde terriblemente celoso, su esposa que acepta los piropos de los tres amigos mientras reserva una especial atención al más joven de la cuadrilla de invitados. A través de ardides con los criados, el artista de las sombras se presenta en la casa ofreciéndose como animador de la fiesta. De baja estatura, con un sombrero militar de tamaño desmesurado y andares agazapados de alimaña, el artista logra colarse en la mansión y paralizar a los criados con sus primeros trucos. Tras haber caído al suelo en el forcejeo por expulsar al intruso, uno de los criados, el gigantesco Fritz Rasp (famoso por sus papeles de matón en una buena parte de las películas de la época), intenta levantarse cuando las manos del artista proyectan sobre la pared figuras de animales que reemplazan su cabeza. Lo que podría ser un burro y después un perro, podría interpretarse como una representación de la pérdida de la voluntad del criado a manos del artista, que logra deleitar a los otros dos fámulos y detener sus hostilidades transformando al mayor de los sirvientes en dos animales. Bloqueados en el cumplimiento de su deber de expulsar al extraño, el artista reclama una última oportunidad, haciendo aparecer ante ellos las sombras de dos pequeñas criaturas

grotescas formadas por sus manos y dos cartones. Alertado por el ruido, el conde acude al pasillo donde se desarrolla la improvisada función. Furioso, intenta echar al artista, pero éste forma con sus manos una sombra que reproduce fielmente el pelo rizado y el gesto enfadado del conde, con lo que logra que éste lo admita en su fiesta. Parece como si el artista de las sombras lograra captar rápidamente los rasgos de la personalidad de quien tiene cerca y manejarlo a su antojo con su hábil dominio de las sombras.

Ya en la fiesta, el artista se pasea entre los invitados, ya bastante ebrios. Va observando los lazos que los unen y las personalidades de cada uno. A espaldas del conde, hace del baile de la condesa un espectáculo erótico al colocar oportunamente un candelabro detrás de la falda que ella extiende, lo que permite a los cuatro invitados contemplar sin dificultad la sombra del cuerpo de la mujer, exaltando aún más si cabe el desenfreno de la fiesta. En el punto culminante de la fiesta, el artista comienza a montar con ayuda de los criados lo necesario para su actuación: despliegan una sábana sobre una pared y los comensales se sientan juntos a un lado de la mesa. Con el resto de las luces apagadas, el artista empieza a manejar habilmente las figuras de cartón de un teatrillo chino, embelesando a los divertidos invitados. Mientras tanto, confirma sus sospechas, viendo como las manos de la condesa y su amante se aproximan sin llegar a tocarse, llama la atención del conde proyectando una luz sobre las manos de éstos, lo que hace que sus correspondientes sombras aparezcan unidas, lo que enfurece aún más al conde. Avergonzado al descubrir que sólo era la ilusión producida por las sombras, el conde deja de merodear al resto y se sienta como uno más en la mesa.

El artista cambia de lugar las velas y extiende sus brazos ante las caras de los comensales. Sus manos parecen agarrar algo inmaterial: lentamente consigue que las sombras de los comensales, que quedan a la izquierda de la imagen, se vayan desplazando hacia la derecha. El gesto que acompaña la migración de las sombras

distrae al grupo y no son conscientes de que las manos del artista están pasando de izquierda a derecha con las palmas extendidas sobre sus cabezas: este pase mágico les ha desplazado también a ellos a la derecha de la pantalla, al lugar donde estaba el teatro de sombras. Sin saber qué ha sucedido, el grupo parece despertarse de un sueño instantáneo, sin darse cuenta de que el artista ha desaparecido.

Es aquí cuando comienza realmente la «alucinación nocturna». Los cuarenta y cinco minutos de película que siguen a la escena de la mesa muestran los deseos liberados de los comensales. Sin ningún tipo de restricción ética o moral, los amantes por fin se besan apasionadamente y el conde desata todo su salvajismo. Tras hacer que los criados capturen y aten a la mujer, entrega cuatro sables a sus invitados y les obliga a matar a la condesa, amenazados con ser asesinados ellos mismos con el sable que agita nerviosamente el conde. La condesa no da crédito a lo que está a punto de suceder: amenazados por el conde, los invitados clavan sus hojas en el cuerpo de la mujer (sólo vemos la sombra recibiendo las cuchilladas), que queda tendida sobre la mesa del salón, sin vida. Inicialmente satisfecho, el conde se pasea por la casa. Al contemplar su reflejo en un espejo parece ser consciente de lo que ha hecho: destroza con el candelabro la lámina del espejo y con él su imagen, lo que parece pacificar definitivamente al hombre. Calmado, sonriente, baja al jardín a por un ramo de rosas que reparte entre los invitados, como si les pidiera disculpas por su comportamiento anterior. Los cuatro hombres han jurado venganza sobre el cuerpo de la mujer que ellos mismos han matado, y arrojan al conde y a sus rosas por la ventana. El cadáver yace en el patio, rodeado de rosas desaparece ante nuestros ojos, sin que esto parezca hacer inmutarse a los invitados asomados a la ventana. La cámara se aleja de la imagen del grupo, rodeando a los cuatro hombres por un marco oscuro: el mismo que forma la pared del comedor sobre la blanca

sábana sobre la que los comensales, en un estado sonámbulo, están viendo proyectada la acción.

A la par que el desvanecimiento de la imagen en la pantalla, el artista vuelve a materializarse en mismo lugar que desapareció. En un sentido inverso al anterior, las manos del artista devuelven las sombras del grupo a la izquierda de la imagen, y con ello, la consciencia a los comensales. Sin lograr explicarse qué ha sucedido, cómo todo vuelve a estar en el punto en el que comenzaron los trágicos sucesos que parecen recordar, el grupo asiste a la última maniobra del artista: representa con sus figurillas el final del drama chino que había quedado interrumpido: el caballero ha partido por la mitad al amante de su esposa, y cuando va a hacer lo mismo con ella, los gestos amorosos de la pequeña figura hacen que arroje su espada y recomponga al malogrado amante. Ya con la luz del día inundando la casa, los esposos vuelven a estar juntos, los invitados son despedidos y el artista sale de la casa satisfecho de su obra con el favor de la pareja que le agradece su acción en forma de una moneda de oro. El repentinamente tranquilo artista de las sombras recupera rápidamente su carácter demoníaco: se despide del lugar montado sobre un cerdo que ha capturado del mercado que se ha desplegado debajo de la mansión, lo que hace que un lugareño se santigüe para protegerse de la aberrante presencia.

Lo que podría prometer el título, otra película terrorífica del cine de Weimar, se convierte en un ejercicio explícito de exploración de los deseos inconscientes de los personajes y la liberación de los mismos al eliminar los mecanismos represivos de su mente. Sin poder determinar que nos encontremos ante una técnica magnética o hipnótica, el maestro de sombras desarrolla una maniobra asimilable a la técnica hipnótica inicialmente manejada por Sigmund Freud y descrita en capítulos previos. Lejos de truculencias ocultistas, los crímenes podrían asimilarse a los imaginariamente

ejecutados por los sonámbulos en los experimentos de las escuelas de la Salpêtrière y Nancy. Al contrario que la tesis defendida por Bernheim, la película de Robison parece aceptar la idea popular (y más propia de la Salpêtrière) de que un sonámbulo es capaz de ejecutar los crímenes que se le induzcan en dicho estado, ya sea durante el sueño hipnótico o en estado consciente, guiado por la sugestión. Sin embargo no estamos ante una película de sonámbulos al uso: el estado inducido por el artista de las sombras no es un fin en sí mismo sino un medio para lograr traer al estado consciente los deseos ocultos (o, al menos, las consecuencias de los actos derivados de estos) en la mente de los sujetos. El aparentemente diabólico artista logra que los comensales sean capaces de recordar todo lo sucedido, y éste reconduce, reinterpreta lo sentido por los individuos, su catarsis hipnótica, con el fin de ayudarles.

Aunque realizada con una técnica impecable y sorprendente, *Schatten* pasó inadvertida para el público, y según su operador de cámara, el célebre Fritz Arno Wagner, «sólo encontró eco en los estetas del cine»²⁴⁹. En este trabajo se ha querido destacar como un claro ejemplo de evolución en la historia del cine de Weimar. El trabajo de interpretación de las emociones, análisis de la mente del individuo y la resolución de sus conflictos por medio de una terapia crea un extraño vínculo entre un filme producido por círculos ocultistas y el siguiente a estudiar, producido por médicos psicoanalistas.

²⁴⁹ Kracauer, S., (1947), p. 111.

III.1.5. La navaja y el ojo espiritual: *Geheimnisse einer Seele*

Siguiendo la línea del trabajo, la relación del Instituto Psicoanalítico de Berlín con el cine de Weimar puede compararse con la del Instituto para la Investigación de la Sexualidad; ambas instituciones establecieron contacto con el medio de comunicación de masas para amplificar el alcance de sus teorías, dar a conocer sus métodos y tratar de enmendar su imagen distorsionada extendida por sus detractores. Una de las diferencias entre ambos institutos es que el dirigido por Magnus Hirschfeld adoptó el cinematógrafo como uno de sus principales medios de difusión, con un gran número filmes en su haber. La segunda y fundamental, es que las películas promovidas desde el instituto de Hirschfeld, contaban con la aquiescencia y la participación activa del rostro más reconocible de la Sexología alemana. La escasa producción cinematográfica vinculada al Instituto Psicoanalítico de Berlín también contó con el apoyo de su figura más representativa, Karl Abraham (1877-1925); sin embargo, Abraham no sólo falleció antes de poder ver el resultado de su colaboración con el cine de la época, sino que la película en cuestión, *Geheimnisse einer Seele* (*Misterios de un alma*, 1926) había perdido el apoyo de la persona cuyo nombre era sinónimo internacional de la teoría psicoanalítica: Sigmund Freud.

El Instituto Psicoanalítico de Berlín formó parte de la campaña de aplicación masiva del psicoanálisis promovida tras el citado congreso de la Asociación Psicoanalítica Internacional en Budapest en septiembre de 1918²⁵⁰. Con la fundación en 1920 de la Policlínica Psicoanalítica Berlinesa se pretendía generar un modelo de atención psicoanalítica accesible a la población y que fomentara la formación de

250 González de Pablo, A., (2010), *La Legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de Misterios de un alma (1926) de G.W. Pabst* en Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría, Vol.X, 2010, Madrid. P. 170.

profesionales acreditados. En 1929, en la edición de un folleto conmemorativo de la fecha de su fundación, el propio Freud resumía así las tres funciones del Instituto:

Primero, hacer accesible nuestra terapia al gran número de personas que sufren sus neurosis no menos que los ricos, pero que no pueden hacer frente al coste del tratamiento; segundo, hallar un lugar en el que se enseñe teóricamente el psicoanálisis y la experiencia de los analistas veteranos se transmita a los estudiantes deseosos de aprender y donde nuestras técnicas terapéuticas sean aplicadas y sometidas a experimentación en nuevas condiciones²⁵¹.

La lectura inaugural del centro a cargo de Karl Abraham, uno de los colaboradores más estrechos de Freud, titulada *Elementos del Psicoanálisis* coincidió con el *Kapp-Putsch* el fallido golpe de estado orquestado por militares y derechistas contra el gobierno de la República²⁵². Berlín, con tres de los representantes del Comité de los Siete Anillos (los siete colaboradores más cercanos de Freud), Karl Abraham, Hanns Sachs y Max Eitington, se convirtió en el lugar de referencia para los psicoanalistas alemanes. Al contrario que en otras clínicas privadas, la actividad asistencial llegaba a ser en muchas ocasiones gratuita²⁵³. La otra cara del Instituto, la formativa, pretendía sustituir el bloqueo de las universidades alemanas a la ciencia psicoanalítica: pese a los rumores, Karl Abraham no llegó nunca a ser nombrado profesor de la Universidad de Berlín, y los estudiantes de Medicina y los médicos interesados en recibir formación psicoanalítica, debían hacerlo a escondidas²⁵⁴. La aceptación del psicoanálisis y, especialmente, de la figura de Freud, se daba principalmente entre los círculos intelectuales berlineses.

²⁵¹ Gay, P., (1968), *La Cultura de Weimar*. Paidós, 1ªed., 2011, Barcelona. P. 55.

²⁵² Friedrich, O., (1972), *Before the Deluge. A portrait of Berlin in the 1920s*. Harper Perennial, 2011, Nueva York. P. 73.

²⁵³ Ibid, p. 74.

²⁵⁴ Gay, P., (1968),p. 54.

La atracción intelectual por el psicoanálisis hizo que el cofundador de la poderosa compañía estadounidense Metro-Goldwyn-Mayer Samuel Goldwyn escribiera a Freud para ofrecerle cien mil dólares de la época por su colaboración en la escritura de un guion sobre un filme histórico de famosas historias de amor, empezando por la de Marco Antonio y Cleopatra²⁵⁵. Algo que Freud rechazó totalmente. En junio de 1925, en una nueva oferta del mundo del cine al del psicoanálisis, el productor y director Hans Neumann intentó convencer a Karl Abraham para que se involucrara en la realización de un documental sobre psicoanálisis²⁵⁶, en la línea de los *Kulturfilme* de la Ufa descritos en el bloque anterior. Abraham escribe a Freud para informarle de la oferta; sin estar enteramente convencido de la conveniencia de realizar un filme divulgativo sobre el psicoanálisis, Abraham teme que el proyecto caiga en manos de «incompetentes» si no aceptan la oferta de Neumann²⁵⁷. La principal objeción de Freud es que no le parecía posible que se pudiera realizar «representación plástica mínimamente respetable» de las «abstracciones» del psicoanálisis. No impidió que se realizara el proyecto pero se negó a que su nombre figurara en él²⁵⁸.

Con el apoyo parcial de Freud, Abrahams, Sachs y Eitington comenzaron a diseñar la «representación plástica» más fiel posible con la teoría psicoanalítica proponiendo el desarrollo del caso de un paciente real con fobia a los cuchillos. Probablemente empujado por el respaldo del Instituto, Neumann había llevado el proyecto a la Ufa. La compañía reorganizó el proyecto inicial y lo comenzó a plantear como un filme comercial, algo que completó con la sustitución de Neumann por otro director: G. W. Pabst y consiguió la participación de estrellas de la talla de Werner

255 Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*.

Verdoux, 1ªed. 1990, Madrid. P. 222.

²⁵⁶ González de Pablo, A., (2010), p. 172.

²⁵⁷ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 224.

²⁵⁸ González de Pablo, A., (2010), p. 172.

Krauss. La campaña comercial de Ufa, aún con el filme en una fase de pre-producción, otorgaba un aire de ciencia arcana a la teoría de Freud, cuyos «misterios quedan al descubierto»²⁵⁹ en la película; de la misma manera, incluso llegó a mentir al usar por su cuenta el nombre del vienés, dando por hecho que su labor en la película iba a ser similar a la desarrollada por Abraham y Sachs, asesores científicos de la misma. El resultado final llegó en marzo de 1926, con el estreno en el Gloria Palast de Berlín del filme *Geheimnisse einer Seele*.

Al igual que en *Nerven* y en *Phantom*, la representación de los productos de la mente del enfermo se intercalan en un filme de corte realista, heredero directo de la Nueva Objetividad que Pabst mostró dominar en sus filmes anteriores. Lejos de la fantasmagoría literaria del filme de Murnau, los sueños del protagonista de *Geheimnisse einer Seele* tienen una función muy definida en la estructura del filme. La garantía que suponía la supervisión de los contenidos por Abraham y Sachs, convierte a la película en un buen representante del último modelo propuesto por Sánchez-Biosca para clasificar los filmes de Weimar. *Geheimnisse einer Seele* sería el paradigma del modelo analítico-constructivo²⁶⁰, modelo que reúne alguna de las características de los dos anteriores: la linealidad y realismo del modelo narrativo-transparente, fragmentada por interrupciones bruscas de escenas altamente simbólicas extraídas del modelo hermético-metafórico que se intercalan con clara una voluntad analítica del tema propuesto por el filme²⁶¹. Las escenas simbólicas en el caso de *Geheimnisse einer Seele* se corresponden con los sueños de Werner Krauss. Con el subtítulo *Una historia de psicoanálisis*, la película expresa su voluntad analítica desde los intertítulos iniciales:

²⁵⁹ Ibid, p.173.

²⁶⁰ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 94.

²⁶¹ Este modelo se puede hacer extensivo a los dos siguientes y últimos filmes a analizar en este trabajo.

En la vida de cada hombre hay deseos y anhelos en el inconsciente que permanecen desconocidos para la mente consciente. En las oscuras horas del conflicto mental estas fuerzas desconocidas luchan por imponerse. De estas luchas resultan misteriosos desórdenes. Su explicación y cura es la actual meta del psicoanálisis. La doctrina del Prof. Dr. Sigmund Freud es considerada de las más importantes en el tratamiento de desórdenes mentales de esta naturaleza. El ejemplo tomado en esta película está tomado de la vida misma.

El guion de Hans Neumann y Colin Ross (con la supervisión de Abraham y Sachs) narra la historia de un químico (sin nombre propio, como casi todos los personajes de la película) interpretado por Werner Krauss, cuya vida se desmorona ante los ojos atónitos de los que le rodean sin que sepan cuál es el motivo y cómo ayudarlo. Tras producirse un asesinato su vecindario, el hombre desarrolla una fobia hacia toda clase de objeto cortante, sin que él mismo sea capaz de llegar a una conclusión para explicar el origen del cambio repentino. Las únicas referencias que nos da Pabst es que el hombre ha cortado accidentalmente (por los gritos de la vecina que alerta del crimen) en la nuca a su esposa mientras perfilaba su peinado con la navaja con la que hasta hace sólo unos instantes se estaba afeitando. El corte es superficial y sin consecuencias instantáneas aparentes en el matrimonio. Tras una jornada de trabajo en su laboratorio, un policía ha acudido al domicilio del químico para preguntarle por posibles nuevos detalles del crimen. Aunque al haber sido testigos de los hechos podemos descartar (aparentemente), cualquier implicación del químico en los hechos, su reacción es extraña: el interrogatorio le ha dejado angustiado, con una mano sujetando su cara. A la vuelta de la entrevista con el policía, su esposa (Ruth Weyherm, la protagonista de *Schatten*) le tiene preparada una sorpresa: una estatuilla asiática, una daga oriental y una colección de fotos de un explorador que resulta ser el primo de ella, que anuncia su retorno a la ciudad tras años de viaje por Asia. Tras contemplar la afilada y brillante

arma desenfundada, el hombre la tira bruscamente en la mesilla y vuelve a sumirse en la preocupación. En la soledad de su dormitorio, su preocupación le hace no acudir al de su mujer como parece ser costumbre, según vemos la actitud de espera frustrada de la esposa. Con los relámpagos de una tormenta iluminando su habitación, el químico sufre una horrenda y extraña pesadilla, primera escena onírica intercalada en la película, que muestra un ejercicio de maestría de Pabst.

Subdivido en varios tramos, el sueño de Werner Krauss muestra una sucesión de imágenes aparentemente inconexas: el químico es disparado con una escopeta por el primo de su esposa, ataviado con el traje completo de cazador colonial, mientras le espera agazapado en la copa de un árbol de su jardín. De dichos disparos sólo es capaz de escapar volando. En otra parte, la figura oriental regalada por el primo aparece representada en un tamaño gigantesco y con la cara de la esposa. Más adelante, tres cabezas femeninas atadas a tres campanas en movimiento se ríen del químico. Tras ello, en un juicio formado por la superposición de varias imágenes, formando unas perspectivas irreales, el químico es declarado culpable de la lesión de la nuca de su esposa, que muestra ella misma ante el jurado. En la última imagen, el hombre es capaz de intuir que su esposa y su primo están cerca de su laboratorio: a través de la ventana enrejada es capaz de ver cómo la pareja, en actitud íntima, rescatan el muñeco de un bebé que emerge de las aguas en un salto irreal. Furioso, Werner Krauss apuñala con la daga oriental la imagen proyectada, sonriente y fantasmal de su esposa, manifestada en su laboratorio, momento en el que se despierta angustiado y es consolado por su esposa.

El sueño de *Geheimnisse einer Seele* recuerda a las perturbadoras y simbólicas imágenes de *Nerven* y *Opium* de Reinert y probablemente marca las bases para la surrealista *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí. La posibilidad de una interpretación por un psicoanalista, como el detective que

desentraña un misterio (uno de los temores de los psicoanalistas involucrados en el proyecto) hace que cada imagen del sueño tenga un correlato en el inconsciente del protagonista, algo que no sucede con las violentísimas imágenes del pequeño filme de Buñuel. Este sueño interpretable en su totalidad, remite al sueño diseñado por Dalí dos décadas después para la también psicoanalítica *Spellbound* (“*Encantado*”, tradicionalmente traducido como *Recuerda*) de Alfred Hitchcock.

A partir de esa noche, el sujeto es incapaz de afeitarse por sí mismo, ha de acudir a una barbería. Allí no tiene inconveniente en que la afilada cuchilla pase por su piel, no hay reacción de terror alguna. La noche que reciben al primo en casa, ha de abandonar la mesa por ser incapaz de tocar el cuchillo para cortar la carne de ave de la cena (ha podido delegar en su mujer para trincharla, pero ahora no puede esquivar tener que usar el cubierto para cortarla en su plato). Yendo a refugiarse a un bar, Krauss se deja olvidada su llave sobre la mesa que ha ocupado. El hombre que se sentaba en la de al lado sigue discretamente al químico, portando la llave y entregándosela cuando comprueba que éste es incapaz de entrar en su casa. La intuición del nuevo personaje le ha impelido a seguir al olvidadizo y desconocido sujeto. Al devolvérsela se atreve a preguntarle explícitamente: «Usted tiene una razón para no querer entrar en su casa». El atrevimiento del extraño tiene una explicación: «Soy psicoanalista, es parte de mi trabajo», lo que parece ser una oferta de ayuda. Su estado se agrava al haber sentido el impulso de asesinar a su esposa, algo que confiesa a su madre, en cuya casa se ha refugiado. «¡Me siento incapaz de reprimir este pensamiento!».

Desesperado, busca al psicoanalista, del que acabaremos por conocer su nombre: Dr. Orth. Éste recibe en su consulta al enfermo. El despacho de Orth mantiene alguna de las características del famoso despacho de Freud en Viena, pero aquí las piezas arqueológicas son sustituidas por el único elemento artístico que preside la sala en un

lugar elevado de la pared y (¿voluntariamente?) oscurecido a la izquierda de la imagen: el busto de Sigmund Freud. La terapia comienza con una entrevista frente a frente, donde el químico expone su problema:

Acudo a usted porque estoy completamente trastornado. Tengo un miedo muy raro. No puedo tocar un cuchillo. Pero eso no es todo... Estoy felizmente casado y, a pesar de eso, tuve el repentino impulso de matar a mi esposa. ¿No es una locura?

Orth permanece atento y afable ante el relato del paciente. No lleva una bata que marque la distancia, no impone ideas al paciente, más bien va actuando en función de las que el enfermo expresa. Tras la primera toma de contacto, le informa de si es efectivamente o no un caso de locura:

¡No, pero serio síntoma de desorden mental! (hace una pausa y sonríe al paciente para tranquilizarlo). Ya no tiene motivos para desesperarse. Quizás puedo ayudarle. Hay un método... el psicoanálisis, que suelo utilizar con este tipo de enfermedades.

Ni siquiera siendo psicoanalista el doctor Orth presenta su técnica como la única tabla de salvación del enfermo. Se compromete a ayudarle y a acompañarle. Cuando ya han pactado iniciar el tratamiento, el médico llama a la esposa de su paciente para informarle de que está con él, pero que tendrá que permanecer alejado de ella durante el tiempo que dure la terapia. Junto a las técnicas hipnóticas y de sugestión, ésta era la principal herramienta de Mabuse con sus víctimas: el aislamiento del paciente de su entorno. Aquí, con el aval científico descrito previamente, Orth es una figura en la que poder confiar, y es capaz de hacer entender los motivos para ese aislamiento: los distintos estados mentales por los que deberá ir pasando durante la psicoterapia y la necesidad de aislarse de nuevas situaciones contaminantes que interfieran en el tratamiento. «Sólo cuando los conflictos mentales del subconsciente que conducen a su desorden sean conocidos, estará curado». Durante el tiempo que dure la terapia, el

químico permanecerá en casa de su madre (quien en una escena significativa es quien usa el cuchillo por él para cortarle la comida al hijo que ha vuelto, enfermo e inutilizado al seno materno).

Brevemente expone al químico (y con él al público) cual será la base del método psicoanalítico: la revelación de todos los contenidos de su mente, independientemente de su importancia aparente. Son los sueños del paciente la puerta de entrada a su psique. Vueltos a analizar, el nuevo montaje de Pabst de las escenas oníricas que ya conocemos cambia el fondo oscuro por uno blanco luminoso. De la misma manera, las nuevas imágenes que se extraigan de la mente del paciente, como los recuerdos alterados por su propio inconsciente o las imágenes simbólicas que representan su matrimonio sin hijos y, probablemente sin relaciones sexuales, también serán estudiados por Orth en ese ambiente blanco de laboratorio. Tras varias sesiones progresivas, el análisis detallados del sueño descrito, aportan las claves de la fobia del químico: los sentimientos de inseguridad que le generan su primo, del que sospecha desde la infancia que podría llegar a sustituirle. Tranquilo por su larga ausencia, es su anunciado retorno lo que desequilibra la mente del hombre, que vuelca su inseguridad, su hostilidad contra la persona a quien quiere conservar: su esposa. En un estado de regresión al último tramo del sueño, Werner Krauss empuña un abrecartas para apuñalar repetidas veces la imagen ausente de su esposa: en ese momento está curado. No sólo es capaz de volver a coger un cuchillo (como lograría una cura por sugestión, por supresión de los síntomas como las descritas de Max Nonne), sino que ha llegado a conocer el porqué de su estado mental y las claves para sanarlo realizando los cambios pertinentes en su vida. Estos cambios ya habían sido presentados en *Nerven* y en *Phantom*, empezar una nueva vida junto a la mujer que ama lejos de la civilización; allí, revitalizado Werner Krauss es

capaz de correr montaña arriba hasta llegar al hogar donde le esperan su esposa y su (tan largamente deseado) hijo.

En este capítulo se ha podido estudiar la progresión de la representación de los trastornos mentales del hombre común en la sociedad de Weimar, la interferencia con su vida y las distintas respuestas en función de la etapa histórica de los filmes referenciados. Respuestas que varían tanto en sociocultural hasta en las técnicas cinematográficas. El colofón lo pondría *Geheimnisse einer Seele* , el último de los tres filmes principales (junto a *Anders als die Andern* y *Vom Reiche der sechs Punkte*) en los que el desarrollo de los mismos se ve condicionado por la labor de asesoramiento de los médicos, en un esfuerzo por legitimar su metodología y mostrar una imagen que corrija los estereotipos generados por otras películas de la época.

Sueño y muerte, las águilas sombrías
aletean en torno a esta cabeza
toda la noche: el gélido oleaje de la eternidad
devoraría la dorada imagen
del hombre. En escollos de espanto
el purpúreo cuerpo se estrella.

Georg Trakl

Lamento (1915)

III.1.1. Locura, crimen y castigo

La República de Weimar fue el escenario del apogeo de otra ciencia de aplicación social y dedicada al análisis del individuo: la criminología. El estudio de la personalidad de los delincuentes, las causas de sus delitos y el desarrollo de mecanismos represivos adecuados, hace de la criminología una ciencia en la que médicos y juristas clasifican al individuo en función de unos criterios que no siempre coinciden con los de la sociedad a la que defienden. La ambivalencia de los medios de comunicación con su mensaje de fascinación y repudio hacia la figura del criminal se hace notar poderosamente en el cine, una técnica que alcanzó su mayor desarrollo en la historia alemana durante la República, al igual que psicoanálisis y criminología. El estudio de la relación del cine de Weimar con esta última ciencia a través de los filmes *M* y *Das Testament des Dr. Mabuse*, cerrarán este tercer bloque y con él el apartado de resultados de este trabajo.

El estudio de la figura del criminal en el cine de Weimar presenta una evolución similar a la de la mayor parte de los temas tratados en este trabajo, divisible en tres periodos principales. Un primer periodo de herencia decimonónica y de postguerra, con criminales sanguinarios de corte tenebroso y metafórico (*Nosferatu*, Cesare de *Das Cabinet des Dr. Caligari*). Un segundo periodo de voluntad realista en el que ganan peso las circunstancias sociales que empujan al individuo al crimen (*Die Verrufenen*, *Geslecht In Fesseln*). Y por último, un tercer periodo donde el retrato psicológico del criminal ocupa un lugar preponderante en el marco de un filme de corte realista.

El crimen sexual (*Lustmord*) es tratado en la mayor parte de cine de Weimar desde un punto de vista trágico, fascinado por la figura del monstruo. La irrupción de Jack el Destripador en la segunda parte de la obra *Lulú* de Frank Wedekind se anticipa a la glorificación del asesino en la obra de los pintores Grosz y Dix, como se citó en el segundo bloque. La cosificación de la víctima a un mero complemento estético del criminal es apreciable en los planos en los que asesinos como Cesare o Mabuse cargan a mujeres inconscientes mientras se dirigen decididos a ejecutar sus planes. La brutalidad de asesinos en serie de la época como Wilhelm Grossmann, Karl Denke, Fritz Haarmann o Peter Kürten²⁶² dio a la oportunidad a los alemanes de horrorizarse con los crímenes perpetrados por compatriotas suyo (equiparables en su brutalidad a los ya internacionalmente famosos Jack o Landrú) de la mano de la acción informativa de los medios de comunicación de la época, a destacar la prensa escrita. Frente a los detalles de los periódicos, los vampiros de la pantalla quedaban reducidos a inocentes

²⁶² Tatar, M., (1995). *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton Paperbacks, 2ªed., 1997, Princeton. P. 42.

recreaciones trágicas o a retratos psicológicos basados en una dualidad entre la apariencia social (Jekyll) y el monstruo que oculta (Hyde).

La profundización en el análisis del criminal deja atrás el modelo dual anterior del monstruo y lo suele pasar a representar como un hombre víctima de la locura. La humanización de los dos elementos de la relación criminal, monstruo y víctima, fue a menudo dispar y basada en unos cánones similares a la de la relación hombre-mujer descrita en el segundo bloque, potenciando las diferencias sexuales. Como describe Maria Tatar²⁶³, y destacando como ejemplo la adaptación cinematográfica de *Lulú* realizada por G.W. Pabst, la humanización, el esfuerzo de comprensión del monstruo pasó por describir lo irrefrenable de sus actos. El varón impelido a cometer actos violentos, una voluntad orientada a lo criminal. La mujer quizás ya no es sólo un complemento estético, pero sus rasgos psicológicos siguen fuertemente ligados a lo físico y sexual, al cuerpo: siguen siendo un objeto, algo extraño en la relación. Los retratos de corte más realistas la siguen mostrando como una alteridad, como algo opuesto, como si no formara parte de la realidad social y fuera un ser artificial como el robot de *Metropolis* o la propia Alraune.

En 1931 Fritz Lang encontró la manera de realizar una disección psicológica del criminal sin riesgo de generar en el público el habitual sentimiento de fascinación, y así poder abrir debate sobre la ambivalencia de la sociedad y los medios de comunicación ante la figura de un asesino. Convirtiendo a éste último en un asesino de niñas, un crimen universalmente aborrecible, Lang logró en *M* plasmar en la pantalla las principales cuestiones del debate médico-legal alemán desarrollado en los cuarenta años previos en torno a la figura del criminal.

²⁶³ Ibid, p. 53.

Con una carrera cinematográfica en gran parte orientada a la representación del crimen y su relación con la sociedad, Lang citaba frecuentemente en sus entrevistas al médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) como fuente de inspiración para la construcción de los delincuentes de sus películas²⁶⁴. En 1876 Lombroso publica su obra más famosa, *L'uomo delinquente* (*El hombre delincuente*) en el que señala al hombre criminal como una persona antropológicamente distinta al humano normal²⁶⁵. Destacando el carácter innato del criminal, Lombroso detalla las diferencias anatómicas y fisiológicas del criminal orientadas a un fin muy concreto: controlar de forma preventiva el crimen:

Una vez que las características de la criminalidad innata sean identificadas, será posible localizar anticipadamente a los predestinados a desarrollar comportamientos antisociales y eliminarlos o tratarlos antes de que se conviertan en un daño para la sociedad.²⁶⁶

De igual opinión, Emil Kraepelin consideraba el crimen desde la perspectiva de una enfermedad social²⁶⁷. Kraepelin destacó la importancia del papel del médico, concretamente de la psiquiatra, en su colaboración con el Estado para controlar dicha enfermedad. Ya desde la introducción de su libro *Cien años de Psiquiatría* (1917) señala la conveniencia de dicha alianza:

264 McGilligan, P., (1997), *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Faber & Faber, 1ªed. 1997, Nueva York. P. 148.

265 Wetzell, R. F., (2000), *Inventing the Criminal. A history of German Criminology. 1880-1945*. The University of North Carolina Press, 1ªed., 2010, Chapel Hill. Pp. 28-29.

266 Schmiedebach, H-P., (1997), *The Mentally Ill Patient, the State, and Psychiatry*, en Berg, M., (1997). *Medicine and Modernity. Public Health and Medical Care in Nineteenth- and Twentieth-Century Germany*. Cambridge University Press, 1ªed., 2002, Nueva York. P. 109.

²⁶⁷ Ibid, Pp.112-113.

¿No podría ser instructivo el desarrollo de la medicina mental incluso para el jurista? ¿No se parecen muchas veces las tareas que debe llevar a cabo a las del alienista? ¿No suele pensarse que esas tareas podrían llevarse a cabo siguiendo la misma dirección?²⁶⁸

Precedida de campañas de salud pública contra la degeneración de la raza alemana, la unión de la política imperial y la Medicina tuvo su época de máxima actividad durante la Gran Guerra y la epidemia de pacientes neuróticos, como se estudió con detalle en el primer bloque. Tras la derrota, las políticas de la República hacia los criminales se orientaron principalmente al control en lugar de a la prevención, intentando lograr la reintegración social del criminal, que volvía a considerarse un ser humano de la misma naturaleza que el mismo de ciudadanos²⁶⁹.

Al hacer mayor énfasis en una explicación social del crimen, los políticos de la República promovieron una reforma legal que adecuara las penas en función de los delitos, siendo más indulgentes con los autores de un primer delito o con los individuos más jóvenes, y endureciendo las penas, incluso con la prisión indefinida, a los sujetos reincidentes o autores de crímenes graves²⁷⁰. Las propuestas de los políticos dependían de la voluntad final de los jueces y de la interpretación personal de las leyes, como en el ejemplo de militantes de opciones políticas extremas encausados en procesos criminales, en los que los jueces eran más estrictos a la hora de aplicar la ley contra los de ideología izquierdista²⁷¹.

Mientras tanto los psiquiatras alemanes progresaban en la línea marcada años atrás por Kraepelin. El determinismo biológico de la criminalidad del sujeto

268 Kraepelin, E., (1917), *Cien años de psiquiatría*. Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1ªed., 1999, Madrid.

P. 25.

²⁶⁹ Schmiedebach, H-P., (1997), p. 111.

²⁷⁰ Wetzell, R. F., (2000), pp.120-121.

²⁷¹ Ibid, p. 122.

defendido por Kraepelin planteaba distinguir a los sujetos legalmente responsables de los que no, y que estos últimos pasaran a ser tratados en clínicas psiquiátricas en lugar de permanecer en las prisiones²⁷². Más allá de la correcta clasificación de los criminales ya encausados, la labor de prevención defendida por Kraepelin y sus discípulos, hacía extensivo el estudio psiquiátrico a la sociedad en general, como muestra el temor ante el ascenso de los revolucionarios, clasificados dentro de la categoría de los «psicópatas»²⁷³, lo que recuperaba la idea de la desviación moral del criminal.

Frente a los estudios psicoanalíticos de Alfred Adler (y la determinación de los traumas infantiles como origen de las conductas criminales del adulto), la criminología alemana en la década de los veinte estuvo principalmente dominada por las teorías de carácter biológico, principalmente desarrolladas por médicos ligados a instituciones sanitarias munitenses. Entre ellos destacaron Hans Luxenburger y Johannes Lange que sentaron las bases para la investigación genética en el campo de la criminología. Gustav Aschaffenburg (1866-1944), referente de los criminólogos alemanes desde la publicación en 1903 de su libro *Das Verbrechen und seine Bekämpfung (Crimen y su represión)*, resumía en 1932 la experiencia de sus años de investigación y las posibles orientaciones de la criminología en el futuro: los métodos psicológicos no bastaban para diferenciar entre criminales rehabilitables y no rehabilitables, y depositaba sus esperanzas en el desarrollo de la genética aplicada al estudio del crimen en los años venideros²⁷⁴.

²⁷² Ibid, p. 43.

²⁷³ Weindling, P., (1989), *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism 1870-1945*. Cambridge University Press, 2002, Nueva York. P. 381.

²⁷⁴ Wetzell, R. F., (2000), pp.178.

III.2.2. «Debo seguir el camino que me persigue»: *M*

Fritz Lang es capaz de condensar en *M* (traducida en España como *M, el vampiro de Düsseldorf*) todas las cuestiones planteadas en el debate médico, legal y social. La (errónea) localización de la acción en la ciudad de Düsseldorf tiene que ver con la habitual identificación del asesino interpretado por Peter Lorre con el criminal Peter Kürten. Aunque no se nombre explícitamente en la película (salvo al referirse a una ciudad de más de cuatro millones de habitantes), varios planos de *M* (mapas, nombres de instituciones) no dejan lugar a dudas de que la acción se desarrolla en Berlín, lo que logra, como en otros filmes analizados, hacer extrapolable los hechos mostrados a cualquier ciudad alemana de la época. El propio Lang justificaba años después por qué *M* responde más a un análisis general del crimen que al estudio biográfico de un único criminal:

Soy un más que atento lector de periódicos. Leo más periódicos que los de un solo país y en todos ellos intento leer entre líneas (...) En la época en la que me decidí por el tema de *M*, un grupo de asesinos en serie estaban arrasando – Haarmann, Grossmann, Kürten, Denke- y entonces, de forma natural, me pregunté: ¿Qué empuja a estas personas a cometer estos hechos? (...) Ni uno solo de estos hombres era un asesino de niños, pero en aquella época los niños se convirtieron en las víctimas de terribles crímenes en la ciudad de Breslau, y el perpetrador nunca fue atrapado.²⁷⁵

Las razones que esgrimía Lang para acercarse en tantas ocasiones a lo largo de su filmografía a la figura del criminal era la siguiente:

Es tan fácil, incluso para el ciudadano más obediente de las leyes, convertirse en un criminal en un instante. Estoy convencido de que una vez que se da ese paso hacia abajo, se abre el abismo y se da el siguiente. Existe el dicho «dale al diablo tu dedo meñique y él

²⁷⁵ Tatar, M., (1995), p. 154.

cogerá toda la mano». Los criminales son los que sucumben, los que ya han sido cogidos. Yo sólo intento llegar a entenderlos. No los condeno. Quiero ver las causas, por qué cayeron en la tentación.²⁷⁶

En 1956, en la última etapa de su carrera, se daba por hecho que Lang daba una gran importancia a la sociedad como responsable de los propios crímenes, a lo que él respondió «rápidamente»: «Sí, la mitad se debe al hombre y la otra mitad a la sociedad, mitad y mitad»²⁷⁷.

La primera película sonora de Lang es un prodigio de experimentación de las posibilidades del nuevo recurso cinematográfico, muy alejado del uso dado en el gran éxito cinematográfico del año, la comedia musical *Der Kongress tanzt*, (*El Congreso se divierte*) de Erik Charell. Cuando filmes como *Der letzte Mann* (y su técnica de la “cámara desencadenada”) habían logrado un desarrollo de la técnica cinematográfica tal que hicieran del cine algo más que un teatro filmado, la revolución del cine sonoro puso en peligro todo lo avanzado. El sonido en *M* se convierte en un poderoso elemento cinematográfico, fundamental para la trama, más allá de los largos discursos que muestran las distintas opiniones sociales e institucionales sobre el crimen.

Lejos de ser el proceso biográfico de autodestrucción del asesino de niñas Hans Beckert (Peter Lorre), *M* muestra cómo el criminal en cuestión se convierte en el centro de la pugna de las ya preexistentes sensibilidades médico-legales y socioculturales de la Alemania de Weimar, en el ejemplo que confirma y justifica la posición de ambas teorías criminales: tendencia asesina innata/adquirida, irresponsable/responsable de sus actos, enfermo/criminal, susceptible de cuidados médicos/condenable por la justicia.

²⁷⁶ Morris, M., (1945), *The Monster of Hollywood* en Grant, B.K., (2003), *Fritz Lang Interviews*. University Press of Mississippi, 1ªed., 2003, Jackson. P. 5.

²⁷⁷ Hart, H., (1956), *Fritz Lang Today*, en en Grant, B.K., (2003), *Fritz Lang Interviews*. University Press of Mississippi, 1ªed., 2003, Jackson.

El comienzo de la película trata el asesinato de la niña Elsie Beckmann a manos de Beckert. Y “trata” porque no muestra, tan sólo el *modus operandi* del asesino que aterra a toda la ciudad: Beckert engatusa con regalos a niñas de corta edad que pasean sin compañía por Berlín y las asesina en las afueras de la ciudad sin dejar rastro alguno. Las atrocidades a las que las somete no son detalladas en la película, los mismos agentes que persiguen a Beckert se paralizan al intentar describirlas en las reuniones del alto mando policial. Al igual que en *Dr Mabuse, der Spieler*, Lang lleva al espectador al punto máximo de tensión antes de la esperable escena violencia y la sustituye por un elemento metafórico que genera que sea la propia mente del espectador quien imagine qué llega a suceder. En el caso de Elsie Beckmann, el globo de forma humana con el que el Beckert ha logrado engañarla y que la niña dirige durante su paseo por la ciudad con el que será su asesino, se convierte en la metáfora visual de los horribles sucesos: en un descampado, el globo sin nadie que lo guíe está atrapado entre los cables de una torre de alta tensión, las cintas que representan sus miembros tiemblan por el efecto del viento y éste lo acaba arrastrando lejos de la vista del espectador.

El primer hecho que Lang analiza es la posición de la sociedad ante el criminal, la mezcla de repugnancia y morbo que los medios de comunicación se encargan de alimentar, tan sólo para su beneficio económico. La cancioncilla sobre el asesino que los niños de la primera escena cantan en un juego de grupo podría ser la reacción natural a distanciarse del horror a través del humor negro (algo que las madres de esos niños no comparten, intentando, inútilmente, acallar el siniestro cántico). Por el contrario, las inminentes tiradas de ediciones especiales de periódicos, anunciados a gritos por las calles por los repartidores, obedecen a una campaña orquestada por los medios de comunicación, que viven de la avidez que generan entre el público. Los dueños de los periódicos representados en *M* justifican su lucrativa función adornando su

sensacionalismo con el derecho a la información y la labor de advertencia preventiva a la población. La población, más informada y advertido por los medios que por las autoridades, se convierte en una masa que actúa según los impulsos que les marca la prensa: Cualquiera que ande por la calle puede ser el asesino. Los periódicos no han dudado en publicar la carta que el asesino les dirige directamente, a la vista de que la policía ha mantenido bajo secreto las que les envió previamente a ellos.

Esta carta sirve de excusa para Lang para mostrar la frialdad y tecnicismo de la criminología (y, por tanto, de la autoridad) ante algo que enardece tanto a la población como un asesino de niñas. Técnicos escrutando archivos de huellas digitales, grafólogos analizando de una forma exhaustiva pero relajada los detalles de la carta manuscrita de Beckert. El análisis científico dibuja un retrato psicopatológico de Beckert («sexualidad acentuadamente patológica de esta mente criminal», «afectación teatral», «en todo el escrito subyace un difícilmente verificable pero intensamente perceptible rasgo de locura») que, en un montaje en paralelo, contempla y estira su cara delante del espejo de su casa, como si pudiera escuchar la descripción del grafólogo y aplicarlo a sus rasgos.

Frente a la frialdad científica y a la desorientación de las autoridades, la voz de la sociedad es representada por el jefe del hampa berlinesa, Schränker (Gustaf Gründgens). La policía se lleva cada noche camiones cargados de detenidos que eran buscados por otras causas pero que habían sido cribados en los esfuerzos por identificar al asesino en los locales de los hombres de Schränker. Las actividades criminales que él capitanea son para él una «profesión» necesaria para existir. Comparo con ellos, el asesino es una «bestia» que «no tiene derecho a existir» y que «debe ser extinguida, exterminada, sin clemencia ni misericordia».

La visceralidad de Schränker contrasta con el juicio reflexivo de su enemigo policial: el comisario Karl Lohmann. Al igual que para el personaje de Peter Lorre, Lang afirmó que no había tomado ningún modelo real para el comisario interpretado por Otto Wernicke, aunque refiere que contactó con los miembros del grupo de investigación criminal ubicados en Alexanderplatz para informarse de los métodos seguidos por la policía en la búsqueda de los criminales. De la misma manera, refiere que mantuvo conversaciones con psiquiatras y psicoanalistas para poder trazar un retrato realista del estado mental de los asesinos compulsivos de la época²⁷⁸. Es durante la reunión del alto mando policial cuando Lang da cuenta de las tendencias médico-legales debatidas en la era de Weimar. Allí se plantea que la búsqueda del asesino entre los criminales comunes no está siendo productiva porque el asesino puede estar conviviendo en la sociedad sin levantar sospechas, ya que probablemente posea «la apariencia mansa de Haarmann y Grossmann». El contraste entre dos criminales tan distintos como Schränker y Beckert y la predisposición de su comportamiento criminal, paralela a su fisionomía, describe de una forma aproximada las teorías biológicas enunciadas por el psiquiatra Ernst Kretschmer en su influyente obra de 1921 *Körperbau und Character (Físico y carácter)*²⁷⁹. En ella, Kretschmer divide a la población en tres tipos físicos: pícnico, asténico y atlético. Al aplicar esta clasificación humana a la psicopatología, Kretschmer relacionaba a asténicos y atléticos con el temperamento «esquizotímico» y a pícnicos con el «ciclotímico». La teoría de los somatotipos de Kretschmer fue aplicada a grupos de reos por médicos de prisiones como Theodor Viernsten (que dirigía el Servicio Bávaro de investigación Criminal-Biológica)²⁸⁰. Los trabajos de estos médicos de prisiones llegaron a las mismas conclusiones que las

²⁷⁸ Gandert, G., (1963), *Fritz Lang on M: An interview*, en Grant, B.K., (2003), *Fritz Lang Interviews*. University Press of Mississippi, 1ªed., 2003, Jackson, p. 34.

²⁷⁹ Wetzell, R. F., (2000), pp. 143-144.

²⁸⁰ Ibid, p. 145.

pesquisas policiales de *M*: la mayor parte de los criminales encarcelados poseían un somatotipo atlético o asténico (como los integrantes de la reunión dirigida por Schränker) y eran escasos los pícnicos (como Beckert).

En la reunión policial se hace hincapié en extender la noción de peligro entre «la gran masa», indiferente a lo que «a un niño extraño pueda ocurrirle en la calle». Cada uno de los grupos reunidos echará mano de sus propios recursos para cazar al asesino: los criminales del sindicato de mendigos y los policías de los informes médicos de individuos de características anodinas dados de alta en las clínicas psiquiátricas berlinesas con diagnósticos relativos a la pederastia. Ambos recursos son representados por Lang con fidelidad a la realidad. Del lado de los criminales, el sindicato de mendigos (organización que Lang nunca escondió que estuviera influida por *Die Dreigroschenoper* de Bertolt Brecht –adaptada al cine por Pabst ese mismo año–) está conformado por una masa haraposa entre la que destacan varios mutilados y algunos mendigos ataviados con los restos de lo que fue un uniforme militar. Del lado de los policías, los historiales clínicos de enfermos mentales vienen encabezados por los nombres y direcciones de cuatro clínicas psiquiátricas berlinesas: St. Hedwigs Krankenhaus, Elisabeth Heilstätten, la Privat Nervenlinik del Prof. Emil Levkowitz y la Evangelisches Krankenhaus Genezareth.

En una de esas cuatro carpetas de historiales está el del interno Hans Beckert (es en este momento del filme cuando se le da nombre al asesino). Sin leer su historial, Lang nos muestra la clínica del paciente Beckert a través de su comportamiento. Es en este momento cuando la voluntad realista del filme se complementa con los rasgos analíticos de este tercer bloque. Sin caer en recursos explícitamente expresionistas, Lang sí usa planos de poderoso significado simbólico para representar los estados mentales del protagonista. En un paseo por la ciudad, Beckert se detiene ante un

escaparate colmado de instrumentos de cocina. Contempla su reflejo en el escaparate tras el que el comerciante ha colgado una composición en forma de rombo enmarcada por innumerables cuchillos. Lorre mira su reflejo en el escaparate (de nuevo el doble) y mientras parece analizarse aparece también reflejada una niña que pasea por la acera. Es aquí cuando el monstruo que se oculta bajo la bovina apariencia de Becker empieza a emerger: el silbido de la melodía de *En la gruta del rey de la montaña* del Peer Gynt de Edvard Grieg empieza suavemente y acaba por convertirse en una música compulsiva que el propio Becker controla con dificultades bebiendo alcohol cuando se han frustrado sus planes. A pesar de ello no es capaz de controlarlo completamente y el silbido entrecortado de la melodía es escuchado por un ciego que vende globos: el mismo al que le compró el señuelo para atraer a la niña Beckmann.

Para evitar que se pierda entra la multitud, Beckert es marcado en el hombro con una “M” (de Mörder) de tiza, lo que permite su seguimiento hasta un edificio de oficinas donde se oculta. Allí (tras unos largos y angustiosos minutos obra del genio cinematográfico de Lang), es capturado por la coalición de delincuentes capitaneados por Schränker (significativamente camuflado con un disfraz de policía). El juicio del asesino instruido por los criminales se desarrolla en los sótanos de una fábrica de licor abandonada, arruinada durante la época de la inflación.

Becker no acepta el juicio de unos criminales esgrime su derecho a ser juzgado por las autoridades. La respuesta de Schränker, juez del proceso, es muy clara: «Has hablado de derecho y nosotros te hablamos de justicia». La captura de los presos va encaminada a evitar que las autoridades vuelvan a repetir los errores habituales con este tipo de criminales, enunciados por Schränker: Fugas, amnistías, y declaración de irresponsabilidad de sus actos. Esta última idea es la que vertebra la defensa que de sí mismo hace Beckert, ayudado por un obligado abogado de oficio (también parte del

colectivo de criminales). La escena por la que será siempre recordado Lorre y que marcará el resto de sus papeles cinematográficos es la sucesión de monólogos de Beckert, en los que, arrodillado, da cuenta de la vivencia de su criminalidad.

«No puedo hacer nada» es el motivo de fondo. Beckert se presenta como un enfermo incapaz de controlar sus actos. El impulso de matar está dentro de él como un «fuego». En los momentos en los que el impulso asesino empieza a tomar control de su persona es capaz de ver su yo escindido: «soy yo mismo quien me persigue». Una vez que ha comenzado el proceso es incapaz de pararlo: «¡No puedo escapar de mí! ¡Debo seguir el camino que me persigue!». Tras cometer los actos es constantemente torturado por «los fantasmas de madres e hijas». Esta catarsis ante el público criminal le sume en un estado similar al de un Werner Krauss acuchillando a una figura inexistente frente al psicoanalista Orth, que le ha guiado hasta ese punto: Lorre parece visualizar de nuevo a las niñas, lo muestran sus ojos en blanco, su sonrisa maligna y las manos flexionadas como garras. Pero sale rápidamente del trance para anunciar que después no recuerda nada de lo sucedido.

Esta incapacidad para controlarse es lo que justifica la decisión del juez Schränke: un hombre que es incapaz de controlar sus actos, incapaz de dejar de matar «debe ser extinguido como un incendio, exterminado». La decisión de Schränke es recibida con el aplauso de todos los asistentes, entre los que destacan varias mujeres. Ellas son las que reaccionan de una manera más violenta a la defensa del abogado: es precisamente lo inevitable de dicho impulso lo que exime al acusado de sus actos, que debería ser tratado por los médicos. El abogado expone que nadie tiene derecho a matar a un hombre que no es responsable de sus actos, la única salida es que «el Estado debe procurar que ese hombre se vuelva indefenso» y que deje de ser un peligro por sus acciones.

La defensa del abogado de Beckert no es suficiente y cuando el público asistente se dispone a ejecutar al reo siguiendo las directrices de la sentencia de muerte emitida por Schränke, Lohmann irrumpe en el sótano, rescatando a un aterrorizado Beckert. El único juicio completo en *M* es el de los criminales; todos los argumentos médico-legales ya han sido presentados por la corte penal de los criminales. El veredicto de los jueces legítimos es igualmente culpable, pero Lang elude voluntariamente no dar a conocer cuál ha sido la pena (cárcel, ejecución, ingreso en un sanatorio). Cualquiera que haya sido tiene el mismo resultado para las madres de las tres niñas asesinadas por Beckert, presentadas juntas, vestidas de luto, de las que sólo habla la que ya conocemos del principio del filme: la madre de Elsie Beckmann. Desgarrada, afirma que «esto no va devolverá la vida a nuestras hijas», y se tortura con la idea de que una madre nunca debe perder de vista a sus hijos.

Mientras que Lang se atribuyó la autoría del monólogo de Lorre, informó a su amiga Lotte Eisner de que el mensaje del cuidado a los niños era obra de Thea von Harbou²⁸¹. En el mismo libro Eisner vuelve a describir una de las anécdotas más repetida por Lang, como al registrar el guion de *M*, tuvo que retirar el subtítulo original: *Mörder unter uns* (*Un asesino entre nosotros*). El funcionario alertado por el título se tranquilizó al ser informado por el vienés que hacía referencia a un asesino de niñas (y describe cinematográficamente cómo el registrador portaba el broche con una esvástica en la solapa de su chaqueta²⁸²). Años después, bajo la dictadura nazi, *M* fue prohibida junto a todo filme que mostrara enfermos mentales y crímenes sexuales²⁸³. Esa prohibición no impidió que en 1940 se recortaran escenas del filme protagonizadas por el exiliado Peter Lorre para montarlas en el documental antisemita *Der Ewige Jude* (*El*

281 Eisner, L., (1976), *Fritz Lang*. Da Capo Press, 1ª reimp., 2010, La Vergne. Pp. 127-128.

282 Ibid. P 111.

283 Töteberg, M., (1985), *Fritz Lang*. T&B Editores, 1ªed, 2006, Madrid. P. 54.

judío eterno, Fritz Hippler), junto a otras celebridades de origen judío, tanto alemanas (Albert Einstein, Rosa Luxemburgo) como extranjeras (Charles Chaplin).

Al igual que Lang muestra los distintos discursos relativos al trato al criminal y al enfermo mental, el equipo de la película estuvo formado por integrantes de distintas sensibilidades políticas. Como von Harbou, Gründgens formó parte del plantel de estrellas adscritas al régimen nazi, lo que le valió en convertirse en modelo del protagonista de su antiguo amigo Klaus Mann en su novela *Mefisto* (1936). Como si su violento discurso en *M* anticipara las políticas legales y médicas del nazismo, Gründgens es el ejemplo de la reinterpretación de una figura histórica una vez que se han conocido su evolución biográfica. En sus memorias²⁸⁴, Mann se pregunta qué pudo pasar en la mente de Gründgens o qué es lo que ya estaba presente y él no supo captar a principios de los años treinta, cuando el régimen criminal nazi podía empezar a presentirse.

La reinterpretación de los actos y las personalidades de gran parte de los alemanes de la época para determinar qué hizo que se sumaran de forma entusiasta al nazismo ha sido una de las orientaciones habituales en el estudio del último filme de Lang en la República de Weimar: *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El testamento del Dr. Mabuse*, 1933). Al igual que con otros filmes de este trabajo, el análisis del que se considera habitualmente el último filme de la República de Weimar (al ser el primero prohibido por el gobierno nazi) no se centrará en una conjetura prospectiva sino en relacionarla con los hechos sociosanitarios de su época, con especial atención a los conceptos de crimen y locura de nuevo estudiados por Lang.

284 Mann, K., (1942), *Cambio de rumbo. Crónica de una vida*, Alba Editorial, 1ªed., 2007, Barcelona. P. 412-413.

III.2.3. «Tienes que convertirte en Mabuse»

Das Testament des Dr. Mabuse cierra este trabajo por dos motivos. En primer lugar, continúa la línea de investigación de Lang sobre el crimen y la locura abierta en *M.* En segundo lugar, en sus dos horas de metraje tienen cabida la mayor parte de temas estudiados en este trabajo. Si las circunstancias históricas posteriores hubieran sido otras, probablemente no se habría tratado del último filme de este tipo dirigido por Lang y protagonizado por el comisario Lohmann y las interpretaciones del filme haber sido más amplias que las de premonitorio del terror nazi. El hecho de que fuera la primera película censurada por el ministerio dirigido por Joseph Goebbels el 29 de marzo de 1933 (tras posponerse su estreno en varias ocasiones «por motivos técnicos»²⁸⁵ suele hacer que se considere el último filme de la República (aunque la fecha de defunción de la misma varía en función de los investigadores). En el primer pase de la película en Estados Unidos, realizado en Nueva York en 1943, Fritz Lang explicaba así los motivos de *Das Testament*:

Este filme quiso mostrar los métodos de terror de Hitler como una parábola. Los *slogans* y lo ideales del Tercer Reich fueron colocados en las bocas de los criminales. De esa manera esperé exponer aquellas doctrinas tras la que acechaba la intención de destruir todo lo que a la gente le importaba.²⁸⁶

La película fue rodada entre octubre de 1932 y enero de 1933 y el primer gobierno presidido por Hitler se formó el 30 de enero de 1933. Los motivos esgrimidos en privado por Goebbels (que sentía devoción por la obra de Lang) para prohibir *Das Testament* fueron porque probaban que «un grupo de hombres que están determinados hacia el final podrían tener éxito en derribar cualquier gobierno por medio de la fuerza

²⁸⁵ McGilligan, P., (1997), p. 173.

²⁸⁶ Eisner, L., (1976), p. 129.

bruta»²⁸⁷. Al igual que los motivos para censurarla podrían estar señalando a la naturaleza destructiva de los propios censores, el mensaje antigubernamental del ideario del testamento del título de la película es lo suficientemente ambiguo como para ser simplemente calificado como una obra de propaganda terrorista. Después de un análisis detallado (como se describirá en el apartado correspondiente) la orientación política de Mabuse genera tantas dudas como que el autor del incendio del Reichstag el 27 de febrero de 1933 fuera el comunista Marinus van der Lubbe. El guion venía coescrito por la nacionalsocialista Thea von Harbou, y los protagonistas Rudolf Klein-Rogge, Otto Wernicke y Gustav Diessl siguieron trabajando como actores durante el Tercer Reich (no así Oskar Beregi).

Das Testament des Dr. Mabuse no sólo es una continuación una década más tarde de la historia del criminal psicoanalista (o psicoanalista criminal...), sino que mantiene los mismos esquemas de estudio del crimen y la locura planteados en *M*, siendo el comisario Karl Lohmann el encargado de unir ambas investigaciones (de ahí mi idea de que probablemente no habría sido la última de esta serie, especialmente por el carisma y la socarronería germánica del personaje de Wernicke comparado con el hierático fiscal von Wenk). La misma ciudad, la misma oficina de homicidios con el mismo equipo permiten a Lang seguir explorando los binomios crimen/castigo locura/tratamiento y los reparos legales y éticos que generaban en las propias autoridades (representadas por Lang). En *Das Testament* vuelve la figura que sólo de forma indirecta (informes) aparecía en *M*: el médico. La perversión de los principios éticos del médico sigue siendo, aún en 1933, una cuestión analizada por el cine. El medico demoniaco protagonista de esta película, el psiquiatra Dr. Baum (Oskar Beregi) forma un tándem con el propio Mabuse en la exploración de algo que subyace en éste y

²⁸⁷ Ibid, p. 130.

el anterior filme de Lang: el mal. El mal representado en unos términos tan siniestros que remite al alienista con el que da comienzo este trabajo: El Dr. Caligari. Los dos filmes que delimitan el principio y el final del cine de Weimar terminan de la misma manera: con el psiquiatra protagonista sumido en la locura en una celda de su propio sanatorio²⁸⁸. El resto de temas de este no previsto canto de cisne del cine de Weimar que muestren aspectos de la República tratados en otros apartados de este trabajo, serán convenientemente señalados durante el análisis del filme.

Das Testament des Dr. Mabuse mantiene las mismas premisas de un uso personal del cine sonoro que Lang desarrolló en *M*. Los cinco primeros minutos de la película son efectivamente sonoros, pero no hay palabras, tan sólo una sucesión de ruidos ensordecedores. De nuevo un individuo se encuentra encerrado en lo que parece ser un trastero. Al contrario que el silencio de *M* del trastero de las oficinas donde se refugia Becker, en este nuevo escenario el ruido ambiental no permite escuchar nada más. En lo que más adelante descubriremos que es una fábrica de moneda falsa, el ruido de las máquinas, elevadísimo, rítmico y constante recordó a los veteranos de guerra que acudían a ver el filme el *Trommelfeuer*, el brutal y permanente ruido de la artillería en el frente²⁸⁹. El hombre que se oculta en la habitación, como sabremos más adelante, es el antiguo colaborador de la policía Hofmeister (Karl Meixner). En su huida del ruidoso edificio no hay más sonidos que ruidos no humanos: una maceta que se destroza contra el suelo cuando es lanzada contra Hofmeister desde el propio edificio, o un bidón que explota en llamas sin alcanzar al hombre. Éste intentará ponerse en contacto con el comisario Lohmann, debe transmitirle una valiosa información que le hará merecedor

²⁸⁸ Determinar cuál es el “verdadero” final de *Das Cabinet des Dr. Caligari* es uno de los puntos habituales del debate en los análisis del filme de Robert Wiene, como se vio en su apartado correspondiente.

²⁸⁹ Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey. P. 209.

del perdón del comisario, al parecer por haber abandonado hace tiempo el lado de la legalidad. Hofmeister vigila constantemente mientras habla por teléfono con Lehmann, apunta con su arma a lo que sólo son ilusiones momentáneas de intrusos. Finalmente, cuando se apaga la luz del cuarto, el comisario sólo oye los gritos de al otro lado del teléfono, y posteriormente sólo a Hofmeister cantando una desafinada cancioncilla. «Parece que se ha vuelto loco».

Como si de un *Kulturfilm* de la Ufa se tratara, la siguiente escena es la de un médico, el Dr. Baum dando una clase sobre los cuadros psiquiátricos derivados de las situaciones traumáticas. La clase parece inicialmente sólo para el espectador, pero la apertura del plano muestra un hemicírculo ocupado por estudiantes de ambos sexos y varias razas, que atienden con intensidad variable a la clase del profesor. El montaje de Lang hace que Baum ofrezca una respuesta sobre lo que puede haberle sucedido al súbitamente demente Hofmeister:

Es una forma de enfermedad no tan rara como se piensa. La impresión ante grandes catástrofes como explosiones, terremotos, accidentes de tren y los efectos del miedo y el horror extremos pueden producir trastornos mentales. Tal vez el caso más interesante de una enfermedad de este tipo sea el Dr. Mabuse.

A continuación, Baum relata la biografía de Mabuse basada en los hechos de *Dr. Mabuse, der Spieler*, convirtiéndolos en los antecedentes personales del caso clínico del paciente Mabuse, ingresado en el sanatorio privado de Baum. A continuación, relata la evolución clínica del paciente: partiendo del estado catatónico en el que fue traído (no condenable por la ley por dicho estado de locura), «encerrado en su propio ego», con la clínica negativa, resistente a la exploración psicológica, descrita por Kraepelin en su

obra *La demencia precoz*²⁹⁰. No es sólo el mutismo y la inmovilidad del paciente lo que relaciona el caso de Mabuse con los de los enfermos esquizofrénicos descritos por Kraepelin. Baum observó que la mano derecha de Mabuse «hacía continuamente movimientos de escritura en el aire, en la pared, en la colcha». Tras entregarle lápiz y papel, «al principio llenaba el papel con garabatos sin sentido», evolucionando a los cinco años de ingreso a palabras concretas, repetidas sin control sobre el papel, posteriormente frases «todavía confusas y sin sentido» y finalmente comenzaron a «tener destellos del extraordinario fenómeno que fue su mente», centradas en el carácter criminal del propio paciente: «lo que Mabuse escribe es un manual para cometer crímenes» detallados perfectamente. Las diapositivas de las páginas escritas por paciente de Baum se parecen poderosamente a las tres figuras de modelo de escritura de pacientes reales de Kraepelin en la obra citada: desde simple garabatos a repeticiones infinitas de la misma palabra, pasando por un amasijo de términos y pequeños dibujos representando todas las obsesiones del paciente²⁹¹.

La relación de Baum con Mabuse muestra una adaptación de la enfermedad a los criterios médicos de la década de los treinta. La clínica de Mabuse se aleja del estado de posible autohipnosis del final de *Der Spieler*. La relación de ambos médicos viene marcada por la obsesión de Baum con el caso de Mabuse («ya está otra vez con lo mismo», dice un alumno aburrido en la clase inicial). La fascinación de Baum por el caso de Mabuse le está permitiendo estudiar los pormenores de su enfermedad de etiología postraumática (sin que llegue a nombrarse un diagnóstico médico), al igual que el alienista de *Das Cabinet des Dr. Caligari* se desvive por los cuidados de su sonámbulo. La admiración intelectual de Baum por el antiguo psicoanalista remite a

290 Kraepelin, E., (1909), *La demencia precoz*. Polemos, 2ªed., 2008, Buenos Aires. Pp. 88-89.

291 Ibid, pp. 80-83.

otros casos célebres en la historia de la Psiquiatría alemana: Friedrich Hölderlin y Friedrich Nietzsche. Como el carpintero Zimmer recopilando los poemas del poeta alojado bajo su techo y como Elisabeth Förster-Nietzsche los escritos del filósofo ingresado en un sanatorio, Baum recoge del suelo los folios profusamente escritos por el psicoanalista en la habitación de la clínica privada de Baum. La descripción de Hölderlin realizada por Zimmer al escritor Gustav Kühne, muestra una visión muy personal del proceso degenerativo del poeta, que se puede hacer extensivo a los casos de Nietzsche, Caligari, Mabuse y el propio Baum:

Si se ha vuelto loco no es por falta de espíritu, sino a fuerza de saber. Cuando un vaso está demasiado lleno y se tapa, tiene que estallar. Pues bien, si se recogen los trozos, se ve que todo lo que había dentro se ha esparcido. Todos nuestros sabios estudian demasiado, se llenan hasta el cuello, una gota de más y eso se desborda. Y con ello escriben las cosas más impías. El entusiasmo de su paganismo ha sido lo que le ha hecho descarrilar, y todos sus pensamientos se han detenido en un punto, alrededor del cual gira y gira sin cesar.²⁹²

Zimmer tiene clara la etiología de la locura de Hölderlin, al igual que Wiene la de Caligari y Lang la de Baum, lo que más adelante nombra como «la manía de saber»:

Esos malditos libros, todo el día abiertos sobre la mesa, y cuando está solo, desde por la mañana hasta por la noche se lee a sí mismo pasajes en voz alta, declamando como un actor, con aires de querer conquistar el mundo. No merece la pena obstinarse así en esto, siempre es lo mismo, es lo que llaman una idea fija.²⁹³

Son varias las similitudes del interno Dr. Mabuse con las del filósofo Friedrich Nietzsche (que definía la acción del filósofo como «médico de la cultura»). El estudio que Baum hace de los escritos de Mabuse empieza desde una perspectiva médica de los

²⁹² Waiblinger, W., (1839), *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin* en Hölderlin, F., (antología), *Poemas de la locura*, Poesía Hiperión, 13ªed., 2014, Madrid, p. 40.

²⁹³ Ibid, p. 40-41.

textos. El análisis de la obra de Mabuse va ineludiblemente ligado a un análisis criminológico de sus actos: hasta qué punto sus acciones antes de caer en el estado catatónico con el que fue ingresado en la clínica de Baum eran la obra de un loco o de un genio. De la misma manera, el estudio de la obra de Nietzsche viene marcado por las distintas etapas de la patología degenerativa que sufrió el filósofo, cuánto hay de presencia de la enfermedad en sus escritos²⁹⁴. Frente al legado cultural de la obra de Nietzsche, la interpretación parcial y sesgada de sus escritos por parte de los teóricos del nazismo para justificar sus actos se asemeja a la realizada por Baum para organizar un sistema criminal basado en su visión de los escritos de Mabuse. Los ayudantes de Baum y la visión que tienen del enfermo Mabuse refuerzan el nexo del psicoanalista con el mal:

¡Esos ojos que te dejan prácticamente paralizado! Los ojos de un hombre que si estuviera en sus cabales creo que podría obligar a la gente a hacer su voluntad desde la celda.

Baum resume así el potencial del «genio Mabuse» truncado por la enfermedad:

Nadie tiene ni idea del cerebro sobrehumano y fenomenal que se ha perdido con la muerte de Mabuse. ¡Ese cerebro habría acabado con todo nuestro corrupto género humano! Con este mundo desencantado que sólo conoce injusticia, egoísmo, vileza y odio. Ese cerebro habría podido destruir y aniquilar a todo un género que sólo conoce la destrucción y la aniquilación.

La clínica del Dr. Baum se asemeja al psiquiátrico del Dr. Caligari por estar a las afueras de la ciudad, lo que la convierte en una suerte de castillo de villano similar al del conde Orlok en *Nosferatu*. En un filme marcado por una puesta en escena realista, lo

294 Fuentenebro, F., (), *Turín, Basilea, Jena. Etapas en la enfermedad de un filósofo errante. El caso Nietzsche* en Sáenz, M., Valiente, C., Fuentenebro, F. (eds), (2012), *Los umbrales de la locura. Una aproximación fenomenológica histórica y cultural*. Editorial Complutense, 1ªed., 2012, Madrid. Pp. 36-38.

sobrenatural (como parte de la voluntad analítica de este grupo de películas) aparece de forma fugaz, ya con figuras fantasmales (proyecciones superpuestas de un Mabuse de pie que observa a Baum y al propio Mabuse durante un par de segundos en la primera visita que nos ofrece Lang a la celda del psicoanalista) o recurriendo al *Stimmung* (el despacho de Baum, repleto de calaveras deformes, máscaras africanas y cuadros expresionistas tiene más que ver con la casa del conde Told o con el despacho de ten Brinken que con el despacho del psicoanalista Orth).

Lang presenta los tres cuadros de locura de forma muy distinta e intensidad progresiva. La recreación no es aleatoria y parece tener cierta base real. En 1972 informaba así a Peter Bognadovich de la labor de investigación previa al rodaje de *Das Testament*:

Mientras estaba preparando el filme fui a vivir dos o tres días a un manicomio (...) Es muy curioso, cuando se le muestran locos al público, éste se ríe; no ven el horror.²⁹⁵

El horror de la locura se representa de tres maneras. Ya se ha descrito la primera, la sobriedad clínica de tintes realistas del cuadro de Mabuse. El segundo sería el cuadro delirante de Hofmeister, que ha sido enviado a la clínica de Baum. Hofmeister intenta comunicarse a través de un teléfono imaginario con Lohmann, pero nadie puede acercarse a él sin que se aparte con un aullido de terror, ni siquiera el propio Lohmann. Si bien lo que vemos de Hofmeister tiene también visos de realidad, Lang usa lo irreal para mostrarnos lo que ven los ojos del interno: recrea constantemente en su mente la escena en la que intenta contactar con Lohmann. La mente de Hofmeister recrea el mismo escritorio de la habitación y todos los elementos que sobre él se encontraban pero reproducidos en cristal. Precisamente sobre un cristal ha intentado escribir el

295 Bognadovich, P., (1972), *Fritz Lang en América*. Editorial Fundamentos, 3ªed. 1991, Madrid. P. 120.

nombre de la persona que ha estado siguiendo en los últimos meses: Mabuse. Escrito con la mano izquierda y de forma advertida, el jeroglífico del nombre de Mabuse es uno de los muchos del filme, lo que le confiere (según Sánchez-Biosca²⁹⁶) un marcado tono psicótico al discurso de la película (junto al uso del sonido). El resto de la realidad de Hofmeister está formado por figuras fantasmales sobreimpuestas sobre las personas reales que tratan de acercarse a él.

El tercer cuadro y principal es el del proceso de locura que sufre Baum: ha creado una red criminal a partir de los escritos de Mabuse recogidos bajo el título (escrito por el psicoanalista), *Herrschaft des Verbrechens (Imperio del crimen)*, que es el verdadero testamento del Dr. Mabuse. La red está formada por especialistas en distintos tipos de delitos, desde el asesinato a la falsificación. Un integrante de la misma es Thomas Kent (Gustav Diessl). Kent podría ser el personaje de uno de los dramas del segundo bloque del trabajo: un ingeniero en paro, que ha cumplido una condena por el asesinato de su expareja y el amante de ésta y que se ve abocado a involucrarse en la red en la fábrica de moneda falsa. Llegar al crimen como única salida social fue el también el planteamiento del Franz Biberkopf de la novela *Berlin Alexanderplatz* (1928) del médico y escritor Alfred Döblin. Kent es convocado a las reuniones que dirige una figura oculta tras una cortina a través de notas firmadas por el Dr. Mabuse. Junto al descubrimiento del mensaje cifrado del vidrio de Hofmeister, Lohmann acude al sanatorio de Baum a confirmar que realmente Mabuse sigue en la clínica. En el momento que llega, Mabuse acaba de fallecer. Lohmann no puede dejar de manifestar su alegría como policía por que el criminal al menos haya fallecido, ya que se libró en su tiempo de ser ejecutado por loco.

²⁹⁶ Sánchez-Biosca, V., (1990), p. 450-451.

A pesar de la muerte de Mabuse, las actividades de sus subalternos aumentan a un ritmo frenético: envenenamiento de canales de agua, robo de veneno, atracos con asesinatos previamente planeados. Quien los orquesta es Baum, que ha completado el proceso de identificación con el criminal Mabuse como el alienista de Wiene lo hacía con el místico Caligari. Este proceso es mostrado por Lang como el tercer y último caso de locura. En la soledad de su despacho (Baum conecta el pomo de la puerta de éste con un gramófono que emite su voz pidiendo no ser molestado cada vez que alguien intenta entrar a la habitación), el psiquiatra se sienta solemnemente ante las páginas del testamento de Mabuse. Mientras las lee, su voz es sustituida por una voz afónica, agónica. Los ojos de Baum ya no necesitan mirar a las páginas para descifrar el mensaje de Mabuse. Como si el psiquiatra tuviera dotes de médium, tiene sentado frente a él una aparición monstruosa del psicoanalista, sobreimpreso con una luz brillante, deformado con grandes ojos, una frente voluminosa y el pijama de interno estampado de manchas que le dan un aspecto de ropa de camuflaje. Es la llamada de Mabuse a la guerra final, a la implantación de su Imperio del Crimen. El plan de acción se basa en estas premisas:

El alma del ser humano, en su esencia más profunda, tiene que ser aterrorizada por crímenes inexpugnables, su apariencia sin sentido, crímenes que no benefician a nadie, que no tienen otro sentido que difundir el miedo y el horror. Porque el sentido último del crimen es instaurar un infinito Imperio del Crimen. Un Estado de absoluta inseguridad y anarquía, erigido sobre los escombros de los ideales de un mundo condenado a la decadencia. Cuando los hombres se ven en posesión del terror del crimen y locos de terror y espanto; cuando el caos se haya convertido en ley suprema entonces empezará el poder tácito del crimen.

Este es el mensaje que podemos interpretar como el que causó la prohibición de la exhibición de la película. Si bien años después fue estrenada por los nazis con una introducción del propio Lohmann recordando el caso de Baum como el de un peligroso comunista, se dice que Goebbels disfrutaba proyectándola en la sala de cine de su casa

para invitados selectos²⁹⁷. La interpretación del filme del ministro de Propaganda del gabinete de Hitler se parece a la ya mencionada de Pommer sobre el Mabuse de *Der Spieler*, que entendía al criminal como a un espartaquista. El mensaje revolucionario de los últimos escritos de los líderes espartaquistas Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (lo que podríamos llamar sus “testamentos” políticos fechados 14 de enero de 1919) antes de ser brutalmente asesinados por los ultraderechistas miembros de los *Freikorps*, también hace un llamamiento a desestabilizar el nuevo orden.

El «día de la liberación» era descrito así por Liebknecht:

Que nosotros estemos o no entre los hombres, cuando dicha meta sea conquista, es lo de menos, porque nuestro programa seguirá vivo para regir el mundo de la humanidad liberada... ¡A pesar de todo! ¡A pesar de todo! A pesar de todos los fracasos y derrotas previas, el ejército aparentemente adormecido de los proletarios se despertará como ante las trompetas del juicio final, y los cadáveres de todos los luchadores asesinados se pondrán en pie para pedir cuentas a los que sólo se merecen sus maldiciones. Hoy no se oye más que el rumor subterráneo del volcán, pero mañana estallará en erupción para sepultar a los actuales vencedores entre las cenizas abrasadoras y sus ríos de lava.²⁹⁸

Y así describía Rosa Luxemburgo la floreciente «victoria definitiva»:

«El orden reina en Berlín»... ¡Ah! ¡Estúpidos e insensatos verdugos! No os dais cuenta de que vuestro orden está levantado sobre la arena. La revolución se erguirá mañana con su victoria y el terror se pintará en vuestros rostros al oírle anunciar con todas sus trompetas: ¡ERA, SOY Y SERÉ!²⁹⁹

²⁹⁷ McGilligan, P., (1997), p. 171.

²⁹⁸ Liebknecht, K., (1919), *A pesar de todo*, en VVAA., *La Revolución Alemana de 1918-1919*, Fundación Federico Engels, 1ªed., 2009, Madrid. Pp. 58-59.

²⁹⁹ Luxemburgo, R., (1919), *El orden reina en Berlín*, en VVAA., *La Revolución Alemana de 1918-1919*, Fundación Federico Engels, 1ªed., 2009, Madrid. P. 53.

Pero el texto que dedica un capítulo entero al manejo de las masas es *Mi Lucha* de Hitler. En él defiende la figura de agitador no sólo como teórico sino como psicólogo, que basará su expansión social por medio de la propaganda:

El primer deber de la propaganda estriba en conquistar hombres para la organización; el de la organización en conquistar hombres para la propaganda. El segundo deber de la propaganda es el de derribar la situación existente, por medio de la nueva doctrina; el de la organización, luchar por la conquista del poder, a fin de asegurar desde él el éxito final de la doctrina³⁰⁰.

Pese a todos los esfuerzos de Baum, el Imperio del Crimen no logra implantarse, y culmina sus atrocidades con el incendio de una planta química que le permite distraer a sus perseguidores. Siendo ya una pieza inútil, Mabuse ha de eliminar a Baum. O siguiendo una perspectiva realista del filme, es el propio Baum el que decide acabar consigo mismo para no ser juzgado por las autoridades. Conduce su coche a toda velocidad por la noche, no guiado por la palabra “Melior” como von Wenk pero sí por la figura superpuesta de un Mabuse que le señala el camino a seguir con el dedo. El mismo Mabuse multiplicado en varias apariciones es el que le abre la puerta de la clínica y la de la celda de Hofmeister. Baum se presenta ante el enfermo con la única frase que le puede hacer reaccionar: «Buenas noches, soy el Dr. Mabuse». Hofmeister parece recobrar la vida, repite titubeante el nombre de Mabuse y posteriormente lo grita como una bestia, mientras intenta despedazar al psiquiatra. Cuando llega Lohmann, Hofmeister ha recuperado la cordura tras destruir el lazo hipnótico de Baum, pero éste está sumido en la oscuridad, magullado y con la mirada perdida, rasgando los folios que componen el testamento del Dr. Mabuse.

300 Hitler, A., (1924) *Mi Lucha*. Editors S.A. 1ªed, 1984, Hospitalet de Llobregat. P. 281.

El análisis de la situación del crimen en la era de Weimar que Fritz Lang realiza en *M* y *Das Testament des Dr. Mabuse*, termina por volver a los temas del origen de este trabajo. Los aspectos a destacar de estos dos filmes para los objetivos del presente trabajo serían:

- La exposición que realiza Lang de los distintos tipos de criminal y las vías por las que llega a cometer sus actos: la necesidad social (Kent), la enfermedad mental (Beckert) o la ambición (Baum, Mabuse).
- La posición de la sociedad y la autoridad respecto a estos criminales, a menudo divergente (Baum-Lohmann).
- El papel del médico como mediador entre la sociedad y la autoridad a través del análisis científico del criminal (informes de Beckert, Mabuse en una clínica en lugar de en la cárcel).
- La posibilidad de que dicho análisis científico pueda estar influido por intereses personales e ideológicos, pervirtiendo los principios éticos de la labor médica (la criminología biológica y las anticipaciones del nazismo en los discursos de Baum).
- La figura médica sigue estando ligada a las estructuras de poder, y sus juicios tienen importantes consecuencias sobre la estructura de la sociedad y las relaciones entre sus individuos.
- Independientemente de la orientación ética de sus actos, la Medicina tiende a medicalizar la sociedad y la cultura y reordenarla según sus criterios.

Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos en los tres bloques anteriores, las conclusiones de este trabajo de investigación son las siguientes:

1. Existen numerosos ejemplos que permiten afirmar que durante el periodo de la República de Weimar se estableció una relación estrecha entre la Medicina y el cine.
2. Los cineastas presentan la imagen del médico por tres vías: En función de sus experiencias personales como pacientes, para representar nuevos modelos sociosanitarios desarrollados durante el periodo republicano o recurriendo a la experiencia médica para fundamentar los hechos analizados en sus películas.
3. La Medicina recurre al cine por su gran alcance social por tres motivos principales: Para difundir mensajes médicos entre la población, para legitimar su actividad frente a la imagen negativa proyectada por determinados filmes, para promocionar las actividades clínicas de las instituciones que representan o para colaborar con los artistas en el desarrollo de películas de alto interés social promovidas por los estudios cinematográficos.
4. La Medicina durante el periodo de la República de Weimar, más allá de su labor científica y asistencial, es un fuerte sector de influencia social y política. Durante la Primera Guerra Mundial, la producción cinematográfica está controlada por las autoridades políticas y sanitarias del régimen imperial, que entienden el cine como un médico de eficaz para transmitir mensajes a la población (Cap. I.1.2). Estos mensajes se transmitieron por filmes de ficción en los que se trataban temas médicos como el cuidado de los soldados enfermos de neurosis de guerra en *Dem Licht entgegen* (*Hacia la luz*, Georg Jacoby, 1917) o el papel del médico

en el frente, como *Das Tagebuch des Dr. Hart* (*El diario del Dr. Hart*, Paul Leni, 1917), o filmes promovidos por organizaciones médicas para concienciar a la población de problemas de salud pública emergentes como las enfermedades venéreas, *Es werde Licht!* (*¡Hágase la luz!*, Richard Oswald, 1917). En este apartado destaca el filme científico producido en 1915 por el neurólogo Max Nonne para la difusión de su método terapéutico para el tratamiento de la neurosis de guerra, dirigido exclusivamente a la comunidad de médicos militares alemanes.

5. Tras la capitulación alemana en noviembre de 1918, los artistas (incluyendo los cineastas) se unen a la denuncia del entendimiento entre la Medicina y las figuras del poder (ejército, autoridades) durante el conflicto bélico, aún presente en la nueva sociedad republicana. Los filmes que parten de esa voluntad de denuncia cinematográfica, utilizan recursos expresionistas (constantes o puntuales) para mostrar, de forma metafórica, dicha relación: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919, Capítulo I.2.1.) y *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1922, Capítulo I.3.1). Estos filmes cuestionan los peligros derivados de un uso no ético de la Medicina (en alusión a los médicos militares durante la Gran Guerra), y lo representan por medio de movimientos médicos que tuvieron su mayor apogeo en el siglo XIX pero que forman parte del imaginario colectivo de los alemanes: el magnetismo animal en el caso de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Capítulo I.2.2.) y el hipnotismo en el caso de *Dr. Mabuse, der Spieler* (Capítulo I.3.2).
6. La voluntad de registrar cinematográficamente los cambios de la nueva sociedad en *Dr. Mabuse, der Spieler* en todas sus capas sociales se enmarca en la tendencia de los cineastas a representar aspectos concretos de la cotidianidad de

la Alemania de Weimar y de los cambios en las relaciones entre individuos. La Medicina presenta tendencias fuertemente polarizadas, una progresista y una conservadora, con visiones enfrentadas sobre el manejo de los problemas sanitarios de la población (Capítulo II.1.1.). Los aspectos médicos en los filmes del periodo muestran esa divergencia de tendencias en función de los intereses de los cineastas, así como una humanización de la figura del médico, más cercano a la realidad. Estos temas, entre los que destaca la relación médico-paciente, los conflictos éticos del médico y el proceso de enfermar, se representan de forma explícita o alegórica:

De forma explícita: La frecuencia de la patología mental en la nueva sociedad (neurosis), y la presentación de soluciones de carácter conservador (modelos tradicionales de familia alejados de la ciudad) en *Nerven* (*Nervios*, 1919) de Robert Reinert. (Capítulo II.1.2.) Las relaciones médico-paciente desde un punto de vista humano, en filmes donde la ética médica se convierte en un problema más de la trama: *Opium* (*Opio*, Robert Reinert, 1919) y *Der Gang in die Nacht* (“*La ida hacia la noche*”, traducida en España como *La luz que mata*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1921) (Capítulo II.1.3.).

De forma alegórica: La crisis de identidad masculina y el cambio de roles hombre-mujer en el contexto de la mutilación física del varón, con referencia a los soldados heridos. *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*, Robert Wiene, 1924).

7. En este contexto la relación médico-paciente es estudiada en filmes producidos por instituciones sanitarias donde se mezcla el documental y la ficción, se legitima el papel del médico en la nueva sociedad y se muestran los procedimientos de su actividad asistencial de forma realista. Los filmes están

avalados por profesionales de prestigio participando en las películas como ellos mismos interaccionando con personajes de ficción que permiten exponer los temas a tratar:

Vom Reiche der sechs Punkte (El Reino de los seis puntos, Hugo Rütters, 1927), producido por la Asociación Renana para el Bienestar de los Ciegos. (Capítulo II.1.5.). Aparecen en el filme el oftalmólogo Robert Wirtz y el personal del Instituto Phillipp y Anna Schoeller.

Anders als die Andern (Diferente de los demás, Richard Oswald, 1919), producido por el Instituto para la Investigación de la Sexualidad. (Capítulo II.2.2.). El sexólogo Magnus Hirschfeld como personaje y la exposición de sus teorías se convierten en parte fundamental de la trama.

8. La homosexualidad forma parte de la trama de filmes de gran éxito de crítica y público en los que los cineastas se alejan del punto de vista estrictamente científico: *Michael*, de Carl Theodor Dreyer (1924) y *Mädchen in Uniform*, (*Muchachas de Uniforme*) de Leontine Sagan (1931). En otros, el estudio de la homosexualidad se integra en el análisis de los distintos tipos de sexualidad y relaciones entre géneros dentro de un marco de reforma social: *Geslecht In Fesseln (Sexo encadenado)* de Wilhelm Dieterle (1928). (Capítulo II.2.3.).
9. El estudio de la relación entre géneros en el cine de Weimar convierte a la mujer alemana en objeto de estudio en una serie de filmes con fuerte presencia de temas médicos:

Filmes donde la salud de la mujer se convierte en una cuestión de salud pública, destacando los temas del aborto, los autocuidados y la eugenesia. Los temas son

tratados de forma realista (a destacar los *Kulturfilme* de Ufa) y a menudo presentados con aval de médicos de la época. (Capítulo II.2.4.).

Filmes donde la Nueva Mujer alemana es representada de forma alegórica, así como la figura del médico, que aparece como creador de mujeres artificiales para explicar los cambios de la relación hombre-mujer: *Metropolis* de Fritz Lang (1927) y las dos versiones de *Alraune*. (Capítulo II.2.5.).

10. El análisis del perfil psicológico de los personajes de los filmes del cine de Weimar es en gran parte debido a la popularidad del psicoanálisis. Éste está presente en filmes de dos clases:

Filmes en los que los cineastas perfilan los rasgos psicológicos de los personajes en consonancia con las teorías psicoanalíticas, especialmente la exploración del inconsciente: *Von morgens bis mitternachts*, de Karlheinz Martin (1920) y *Phantom* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. (Capítulo III.1.3.).

Filmes en los que dicha exploración del inconsciente tiene una voluntad terapéutica sin poder hablar explícitamente de psicoanálisis: *Schatten (Sombras)* de Arthur Robison (1923). (Capítulo III.1.4.).

11. En *Geheimnisse einer Seele, (Misterios de un Alma)* de Georg Wilhelm Pabst (1926) la representación cinematográfica veraz de una terapia psicoanalítica viene avalado por el Instituto Psicoanalítico de Berlín a través de la supervisión científica del filme por los psicoanalistas Karl Abraham y Hanns Sachs. El filme está avalado por el Instituto como una oportunidad para legitimar el psicoanálisis ante la sociedad. (Capítulo III.1.5.)

12. El último grupo de filmes que atienden especialmente al perfil psicológico de sus personajes son los que estudian la relación del crimen con la locura. Basándose en las distintas teorías médico-legales existentes en la época

(Capítulo III.2.1.). Los dos filmes estudiados están dirigidos por Fritz Lang y atienden a dos aspectos concretos:

La figura del criminal y el estudio del crimen como condición innata o adquirida, así como las actitudes a tomar para controlarlo: *M (M, el vampiro de Düsseldorf, 1931)*. (Capítulo III.2.2.)

El conflicto entre Medicina y Ley a la hora de abordar el problema del crimen, así como el análisis del mal como origen de la criminalidad: *Das Testament des Dr. Mabuse (El Testamento del Dr. Mabuse, 1933)*. (Capítulo III.2.3.).

Bibliografía

Índice de publicaciones y páginas web

- Allen, R.C., (1985), *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, 1ªed., 1995, Barcelona.
- Alligood, W.D. (2011), *The case of Anders als die Andern*, Edition Filmmuseum, 2011, Múnich.
- Aly, G., (2013), *Los que sobraban. Historia de la eutanasia social en la Alemania nazi 1939-1945*. Crítica, 1ªed., 2014, Barcelona.
- Arnaldo, J., (2008), *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*. Museo Thyssen-Bornemisza, 1ªed., 2008, Madrid.
- Beil, R. (ed.), (2011), *The Total Artwork in Expressionism*. Hatje Cantz, 1ªed., 2011, Darmstadt.
- Belmonte, A., (2011), *Murnau: la luz inquieta*. Artica, 1ªed., 2011, Madrid.
- Berg., M., (1997). *Medicine and Modernity. Public Health and Medical Care in Nineteenth- and Twentieth-Century Germany*. Cambridge University Press, 1ªed., 2002, Nueva York.
- Berriatúa, L., (1990), *Los proverbios chinos de F.W.Murnau*. Filmoteca Española, 1ªed., 1990, Madrid.
- Berriatúa, L., (2009), *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Divisa Red, 2009, Valladolid.
- Bognadovich, P., (1972), *Fritz Lang en América*. Editorial Fundamentos, 3ªed. 1991, Madrid.
- Casas, Q. , (1991), *Fritz Lang*. Cátedra, 3ªed. 2009, Madrid.

- Charcot, J.M., (1887), *Lecciones sobre la histeria traumática*. Ediciones Nieva, 1ªed., 1989, Madrid.
- Cornwell, J., (2003), *Los científicos de Hitler. Ciencia, guerra y el pacto con el diablo*. Paidós, 2005, 1ªed., Barcelona.
- Drössler, S. (2009), *The Realm of the Six Dots*. Edition Filmmuseum, 2009, Múnich.
- Ellenberger, H.F., (1970), *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. Basic Books, 2010, Nueva York.
- Elsaesser, T., (1996), *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam University Press, 1ªed. 1996, Amsterdam.
- Elsaesser, T., (2000), *Weimar Cinema and after: Germany's Historical Imaginary*. Routledge, 2ªreimp, 2008, Amsterdam.
- Eisner, L., (1976), *Fritz Lang*. Da Capo Press, 1ª reimp., 2010, La Vergne.
- Eisner, L., (1974), *La pantalla demoníaca*. Cátedra, 2ª ed., 1996, Madrid.
- Epstein, J., (1946), *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Cactus, 1ªed., 2015, Buenos Aires.
- Eyman, S., (1993), *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*. Plot, 1ªed., 1999, Madrid.
- Freud, S., (1925), *Autobiografía*. Alianza Editorial, 3ª reimp., 2010, Madrid.
- Freud, S., (1930), *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial, 2ªreimp., 2010, Madrid.
- Freud, S., (1916), *Introducción al Psicoanálisis*. Alianza Editorial, 7ªreimp., 2009, Madrid.
- Freud, S., (1921), *Psicología de las masas*. Alianza Editorial, 9ªreimp., 2010, Madrid.

- Friedrich, O., (1972), *Before the Deluge. A portrait of Berlin in the 1920s*. Harper Perennial, 2011, Nueva York.
- Gauld, A., (1992), *A history of Hypnotism*. Cambridge University Press, 2006, Nueva York.
- Gay, P., (1968), *La Cultura de Weimar*. Paidós, 1ªed., 2011, Barcelona.
- González de Pablo, A., (2010), *La Legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de Misterios de un alma (1926) de G.W. Pabst en Frenia*. Revista de Historia de la Psiquiatría, Vol.X, 2010, Madrid.
- Grant, B.K., (2003), *Fritz Lang Interviews*. University Press of Mississippi, 1ªed., 2003, Jackson.
- Grob, N., (2003), *Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films en Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House, 2006, New York.
- Grosz, G., (1946), *Un sí menor y un no mayor. Memorias del pintor de entreguerras*. Capitan Swing, 1ªed, 2011, Salamanca.
- Haffner, S., (1979), *La Revolución Alemana de 1918-1919*. Inédita Editores, 1ªed., 2005, Barcelona.
- Hölderlin, F., (antología), *Poemas de la locura*, Poesía Hiperión, 13ªed., 2014, Madrid
- Horak, J-C. (2009), *Reactionary Expressionism in Robert Reinert's Nerven*. Edition Filmmuseum, 2009, Múnich.
- Isenberg, N., (2009), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, 1ªed., 2009, Nueva York.
- Jung, C.G., (1934), *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, 2ª reimp., 2010, Barcelona.

- Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey.
- Kalat, D., (2001), *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*. McFarland & Company, 1ª reimp. , 2005, Jefferson.
- Killen, A. (2009), *Scientific and Medical Films in the 1920s-1930s*, Virtual Laboratory, Max Planck Institute for the History of Science. ISSN 1866-4784 http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/index_html, última consulta 29/09/2015.
- Koonz, C., (2003), *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*. Paidós, 1ªed., 2005, Madrid.
- Kracauer, S., (1947), *De Caligari a Hitler*. Paidós, 2008, Barcelona.
- Kracauer, S., (1960), *Teoría del cine*. Paidós, 2009, Barcelona.
- Kraepelin, E., (1917), *Cien años de psiquiatría*. Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1ªed., 1999, Madrid.
- Kraepelin, E., (1909), *La demencia precoz*. Polemos, 2ªed., 2008, Buenos Aires.
- Kraepelin, E., (1913), *La locura maniaco-depresiva*. Alienistas del Pisuerga, 1ª ed., 2012, Madrid.
- Kraepelin, E., (1919), *Memorias*. Alienistas del Pisuerga, 1ªed., 2010, Madrid.
- Hitler, A., (1924) *Mi Lucha*. Editors S.A. 1ªed, 1984, Hospitalet de Llobregat.
- Lang, F., (1963), *M. El vampiro de Dusseldorf* (introducción al guión). Aymá S.A. Editora, 1964, Barcelona.
- Lerner, P., (2003), *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*. Cornell University Press, 1ª ed., 2009, Nueva York.
- Mann, K., (1942), *Cambio de rumbo. Crónica de una vida*, Alba Editorial, 1ªed., 2007, Barcelona.

- Mann, T., (1918), *Confesiones de un apolítico*. Capitán Swing, 1ªed., 2011, Madrid.
- Mann, T., (1924), *La montaña mágica*. Edhasa, 1ª ed., 2006, Barcelona.
- Magida, A. J., (2011), *The Nazi Séance. The strange story of the jewish psychic in Hitler's circle*. Palgrave, 1ªed., 2011, Nueva York.
- McGilligan, P., (1997), *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Faber & Faber, 1ªed. 1997, Nueva York.
- Metzger, R., (2006), *Berlin in the Twenties. Art and Culture 1918-1933*. Thames & Hudson, 1ªed., 2007, Londres.
- Meyrink, G., (1917), *La noche de Walpurga*, El Nadir Ediciones, 1ªed., 2012, Valencia.
- Montiel, L., (2006), *Daemoniaca. Curación mágica, posesión y profecía en el marco del magnetismo animal romántico*. MRA Ediciones, 1ªed., 2006, Barcelona.
- Montiel, L., (2008), *Magnetizadores y sonámbulas de la Alemania romántica*. Frenia, 1ªed., 2008, Madrid.
- Montiel, L., González de Pablo, A., (eds) (2003), *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*. Frenia, 1ªed., 2003, Madrid.
- Möller, H., (1985), *La República de Weimar. Una democracia inacabada*. Antonio Machado Libros, 1ªed., 2012, Madrid.
- Muñoz, S., Gracia, D., (2006), *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, 1ªed., 2006, Madrid.
- Oosterhuis, H., (1991), *Homosexuality and Male Bonding in pre-Nazi Germany*. Routledge, 1ª reed. , 2010, Nueva York.

- Ortega, P. y Eljach, M., (eds). (2013), *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*, nº2, I/2014, Asociación Cultural Mentenebre, Madrid.
- Petro, P., (2002), *Aftershocks of the New. Feminism and Film History*. Rutgers University Press, 1ªed. 2002, Nueva York.
- Riefenstahl, L., (1987), *Memorias*, Lumen, 1ª ed., 2013, Sabadell.
- Rogowski, C., (2010), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, 1ªreimp., 2012, Nueva York.
- Sáenz, M., Valiente, C., Fuentenebro, F. (eds), (2012), *Los umbrales de la locura. Una aproximación fenomenológica histórica y cultural*. Editorial Complutense, 1ªed., 2012, Madrid.
- Sánchez-Biosca, V., (2004), *Cine y Vanguardias Artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, 2008, Barcelona.
- Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Verdoux, 1ªed. 1990, Madrid.
- Santamaría Blasco, L., (2013), *Asesinos victorianos en la República de Weimar. De psycho killers y femmes fatales en Herejía y Belleza*, nº2, 2013, Madrid.
- Scheunemann, D., (2003). *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House, 1ªreimp. , 2006, Nueva York.
- Spengler, O., (1918-1922). *La decadencia de Occidente*. Espasa, 6ªed., 2011, Madrid.
- Sutton, K., (2011). *The Masculine Woman in Weimar Germany*. Berghahn Books, 1ªed., 2011, Nueva York.
- Tatar, M., (1995). *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton Paperbacks, 2ªed., 1997, Princeton.

- Töteberg, M., (1985), *Fritz Lang*. T&B Editores, 1ªed, 2006, Madrid.
- Usborne, C., (2007), *Cultures of Abortion in Weimar Germany*. Berghahn Books, 1ªed., 2011, Nueva York.
- VVAA., *Cuentos fantásticos del romanticismo alemán*, Edición de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, 1ªed, 2008, Madrid.
- VVAA., *La Revolución Alemana de 1918-1919*, Fundación Federico Engels, 1ªed., 2009, Madrid.
- VVAA., *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Impedimenta, 1ªed., 2009, Madrid.
- Von Harbou, T., (1927), *Metrópolis*. Gallo Nero, 1ª ed, 2013, Madrid.
- Weindling, P., (1989), *Health, Race, and German Politics between National Unification and Nazism 1870-1945*. Cambridge University Press, 2002, Nueva York.
- Weitz, E.D., (2007), *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Turner Publicaciones, 1ªed., 2009, Madrid.
- Wetzell, R. F., (2000), *Inventing the Criminal. A history of German Criminology. 1880-1945*. The University of North Carolina Press, 1ªed., 2010, Chapel Hill.
- www.filmportal.de, última consulta 20/08/2015.

Índice de filmes

- *Die 3-Groschen-Oper, (La Comedia de la Vida)*, Georg Wilhelm Pabst (1931). Divisa Home Video, 2006.
- *Alraune*, Henrik Galeen (1928). YouTube.
- *Alraune*, Richard Oswald (1930). YouTube.
- *Anders als die Andern*, Richard Oswald (1919). Edition Filmmuseum, 2011.
- *Ann Boleyn, (Ana Bolena)*, Ernst Lubitsch (1920). Divisa Home Video, 2007.
- *Asphalt, (Asfalto)*, Joe May (1929). Divisa Home Video, 2009.
- *L'Atlantide, (La Atlántida)*, Georg Wilhelm Pabst (1932). Divisa Home Video, 2011.
- *Die Austernprinzessin, (La Princesa de las Ostras)*, Ernst Lubitsch (1919). Divisa Home Video, 2007.
- *Die Bergkatze, (El Gato Montés)* Ernst Lubitsch (1921). Divisa Home Video, 2007.
- *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Walther Ruttmann (1927). Edition Filmmuseum, 2010.
- *Der blaue Engel, (El Angel Azul)*, Josef von Sternberg (1930). Divisa Home Video, 2003.
- *Büchse der Pandora, (La Caja de Pandora. Lulú)*, Georg Wilhelm Pabst (1929). Divisa Home Video, 2009.
- *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene (1919). Divisa Home Video, 2003.
- *Cagliostro*, Richard Oswald (1929), Potemkine, 2011.
- *Dr. Mabuse, der Spieler-Ein bild der Zeit*, Fritz Lang (1922). Divisa Home Video, 2003.
- *Dr. Mabuse. Inferno-Menschen der Zeit*, Fritz Lang (1922). Divisa Home Video, 2003.
- *Faust, (Fausto)*, Friedrich Wilhelm Murnau (1926), Divisa Home Video, 2003.
- *Die Finanzen Des Grossherzogs, (Las Finanzas del Gran Duque)*, Friedrich Wilhelm Murnau (1923). Divisa Home Video, 2008.
- *Die freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst (1925), Edition Filmmuseum, 2012.

- *Frau im Mond, (La Mujer en la Luna)*, Fritz Lang (1929). Divisa Home Video, 2003.
- *Funktionell-motorische Reiz – und Lähmungs-Zustände bei Kriegstelinehmern und deren Heilung durch Suggestion in Hypnose*, Max Nonne (1915), filmportal.de.
- *Geheimnisse einer Seele, (Misterios de un Alma)*, Georg Wilhelm Pabst (1926). Divisa Home Video, 2009.
- *Genuine*, Robert Wiene (1920). YouTube.
- *Gesetze der Liebe: Schuldlos Geächtet!*, Magnus Hirschfeld (1927). Edition Filmmuseum, 2011.
- *Geslecht in Fesseln, (Sesso in catene)*, Wilhelm Dieterle (1928), DCult, 2010.
- *Der Golem, (El Golem)*, Paul Wegener, Carl Boese (1920). Divisa Home Video, 2003.
- *Herr Tartüff, (Tartufo)*, Friedrich Wilhelm Murnau (1925). Divisa Home Video, 2004.
- *Ich Möchtekein Mann Sein, (No quiero ser un hombre)*, Ernst Lubitsch (1918), Divisa Home Video, 2007.
- *Der Kongreß tanzt, (El Congreso se divierte)*, Erik Charell (1931). Divisa Home Video, 2004.
- *Der letzte Mann, (El Ultimo)*, Friedrich Wilhelm Murnau (1924). Divisa Home Video, 2004.
- *Die Liebe der Jeanne Ney, (Bajo la máscara del placer. El amor de Jeanne)*, Georg Wilhelm Pabst (1927). Classicmedia, 2012.
- *M, (M. El Vampiro de Düsseldorf)*, Fritz Lang (1931). Divisa Home Video, 2004.
- *Madame DuBarry*, Ernst Lubitsch (1919). Divisa Home Video, 2007.
- *Mädchen in Uniform, (Muchachas de Uniforme)*, Leontine Sagan (1931). Regia Films, 2010.
- *Melodie der Welt*, Walther Ruttmann (1929). Edition Filmmuseum, 2010.
- *Menschen am Sonntag, (Hombres en domingo)*, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Suevia Films, 2013.
- *Menschen untereinander*, Gerhard Lamprecht (1926). Edition Filmmuseum, 2014.
- *Metropolis*, Fritz Lang (1927). Divisa Home Video, 2010.
- *Michael*, Carl Theodor Dreyer (1924). Divisa Home Video, 2008.

- *Von morgens bis mitternachts*, Karlheinz Martin (1920). Edition Filmmuseum, 2013.
- *Der müde Tod*, (*Las Tres Luces*), Fritz Lang (1921). Suevia Films, 2012.
- *Nerven*, Robert Reinert (1919). Edition Filmmuseum, 2009.
- *Die Nibelungen. Kriemhilds Rache*, (*Los Nibelungos. La Venganza de Krimilda*), Fritz Lang (1924). Divisa Home Video, 2003.
- *Die Nibelungen. Siegfrieds Tod*, (*Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido*), Fritz Lang (1922). Divisa Home Video, 2003.
- *Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau (1922). Divisa Home Video, 2008.
- *Opium*, Robert Reinert (1919). YouTube.
- *Orlacs Hände*, (*Las Manos de Orlac*), Robert Wiene (1924). Classicmedia, 2012.
- *Die Puppe*, Ernst Lubitsch (1919). YouTube.
- *Phantom*, Friedrich Wilhelm Murnau (1922). Divisa Home Video, 2008.
- *Vom Reiche der sechs Punkte*, Hugo Rütters (1927). Edition Filmmuseum, 2009.
- *Schatten – Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robison (1923). YouTube.
- *Schloß Vogelöd*, (*El Castillo Vogelöd*), Friedrich Wilhelm Murnau (1921). Divisa Home Video, 2008.
- *Die Spinnen 1. Teil: Der Goldene See*, (*Las Arañas*), Fritz Lang (1919). Classicmedia, 2012.
- *Die Spinnen 2. Teil: Das Brillantenschiff*, (*Las Arañas*), Fritz Lang (1920). Classicmedia, 2012.
- *Spione*, Fritz Lang (1928). Divisa Home Video, 2006.
- *Der Student von Prag*, Stellan Rye (1913). YouTube.
- *Der Student von Prag*, (*El Estudiante de Praga*), Henrik Galeen (1926), Tema Distribuciones, 2009.
- *Sumurun*, (*Sumurun. Una noche en Arabia*), Ernst Lubitsch (1920). Divisa Home Video, 2007.
- *Das Tagebuch des Dr. Hart*, Paul Leni (1916), www.europeana1914-1918.eu
- *Tagebuch einer Verlorenen*, (*Tres páginas de un diario*), Georg Wilhelm Pabst (1929). Divisa Home Video, 2009.

- *Das Testament des Dr. Mabuse*, (*El Testamento del Dr. Mabuse*), Fritz Lang (1933). Sherlock Films, 2004.
- *Die Unheimlichen*, Gerhard Lamprecht (1926), Edition Filmmuseum, 2012.
- *Unheimliche Geschichten*, Richard Oswald (1919), Filmverlag Fernsehjuwelen, 2013.
- *Unter der Laterne*, Gerhard Lamprecht (1928), Edition Filmmuseum, 2014.
- *Vampyr*, Carl Theodor Dreyer (1932). Versus Entertainment, 2009.
- *Die Verrufenen* (*Der fünfte Stand*), Gerhard Lamprecht (1925), Edition Filmmuseum, 2012.
- *Vierum die Frau*, (*Corazones en lucha*), Fritz Lang (1921). Suevia Films, 2012.
- *Das Wachsfigurenkabinett*, (*El Hombre de las Figuras de Cera*), Paul Leni (1924). Cameo, 2013.
- *Das Wandernde Bild*, (*La imagen errante*), Fritz Lang (1920). Divisa Home Video, 2009.

Apéndice

I. Resumen

Entendemos por República de Weimar el período de la historia de Alemania comprendido entre los años 1918 y 1933. Durante estos años se produjo un importante desarrollo de las artes, entre las que destacó el cine por su capacidad para llegar a las masas. Durante la República de Weimar la Medicina ocupó un papel fundamental en la nueva sociedad, influyendo de forma determinante en aspectos como la política (salud pública), sociedad (libertades individuales) y la cultura (psicoanálisis).

En el momento actual no existen estudios historiográficos en los que se haya realizado un análisis sistemático de los filmes de Weimar desde la perspectiva de la Medicina. La hipótesis de este trabajo es que durante la República de Weimar existió una relación estrecha y constante entre el cine y la Medicina. El objetivo principal de este trabajo de investigación es analizar dicha relación.

A partir de los resultados obtenidos, las conclusiones de este trabajo de investigación son las siguientes:

1. Existen numerosos ejemplos que permiten afirmar que durante el periodo de la República de Weimar se estableció una relación estrecha entre la Medicina y el cine.
2. Los cineastas presentan la imagen del médico por tres vías: En función de sus experiencias personales como pacientes, para representar nuevos modelos sociosanitarios desarrollados durante el periodo republicano o recurriendo a la experiencia médica para fundamentar los hechos analizados en sus películas.

3. La Medicina recurre al cine por su gran alcance social por tres motivos principales: Para difundir mensajes médicos entre la población, para legitimar su actividad frente a la imagen negativa proyectada por determinados filmes, para promocionar las actividades clínicas de las instituciones que representan o para colaborar con los artistas en el desarrollo de películas de alto interés social promovidas por los estudios cinematográficos.

II. Summary

Image and legitimization of Medicine in cinema during the Weimar Republic.

Translation by Covadonga Martinez Díaz-Caneja

Introduction

The Weimar Republic is the period of German history comprised between 1918 and 1933. In this period, a spectacular development of arts took place, especially of cinema due to its acceptance among the general public. During Weimar Republic, Medicine played an essential role in the new society, strongly influencing politics (public health), society (individual freedoms) and culture (psychoanalysis).

Background and rationale

Two classical studies have previously analysed cinema during the Weimar Republic: *From Caligari to Hitler* (1947) by Siegfried Kracauer (1889-1966) and *The Haunted Screen* (1974) by Lotte Eisner (1896-1983). Current approaches to the issue focus mainly on the cinematographic portrayal of social aspects of this historical period. An outstanding example of this kind of study would be *Shell Shock Cinema, Weimar Culture and the Wounds of War* by Anton Kaes (2009). To date, no previous study has systematically analysed the complete body of German films produced during the Weimar Republic from a medical perspective.

Hypothesis

During the Weimar Republic a close and constant relationship existed between cinema and Medicine. This relationship is illustrated by the introduction of medicine- and illness-related topics by filmmakers in the films of this period. This runs parallel with the use of the cinematograph by physicians to disseminate specific medical messages to society, aimed at providing legitimacy to the figure of the doctor and increasing awareness of public health issues.

Aims

The main aim of this work is to analyse the abovementioned relationship between Medicine and cinema during the Weimar Republic considering the following aspects:

1. The image of the doctor portrayed by filmmakers during the first period of the Weimar Republic, including medical aspects inherited from previous periods: animal magnetism and hypnotism.
2. The cinematographic representation of the social and healthcare changes that took place during the Republic, especially in realistic films during the central Republican period. Physicians played an active role in the development of these films, with the aims of disseminating their messages and legitimising their activity. The main subjects studied in this section are changes in gender roles, the medical and cinematographic view of homosexuality and public health issues.

3. Films in which physicians and filmmakers cooperated to analyse psychopathological aspects of the film characters. The main topics studied are the application of psychoanalysis to the study of mental illness and the relationship between crime and madness.

Materials and methods

1. Films:
 - a. Primary sources: Films produced in Germany between 1918 and 1933.
 - b. Secondary sources: documentary films on cinema during the Weimar Republic.
2. Publications:
 - a. Medical: Primary sources (S.Freud, E.Kraepelin...), secondary sources (historical studies).
 - b. Cinematographic: Primary sources (interviews), secondary sources (historical studies).
 - c. Socio-cultural: Weimar studies and others (novel, poetry, philosophy...).

Films have been considered an historical fact *per se*. The institutional German website filmportal.de was used to identify the complete body of films produced during the Weimar Republic. Sixty-nine (documentary and fiction) films were retrieved and reviewed. After this comprehensive review, a list of topics related with Medicine portrayed in these films was elaborated. These topics were reviewed in the abovementioned medical and cinematographic bibliographic sources to select the main subjects for this research. Socio-cultural and general historic aspects have also been included in this work in order to enrich the medical and cinematographic topics

addressed, and to provide the necessary context to appropriately appraise the nature of the relationship between Medicine and cinema during this specific historical period.

The technical analysis of the films has been based on the model proposed by Vicente Sánchez-Biosca, professor of Theories of Language and Communication Sciences in Valencia University, according to three representational models: hermetic-metaphorical, narrative-transparent and analytical-constructive.

Results

1. During the Weimar Republic Medicine not only played a scientific and healthcare role, but also exerted a strong political and social influence. During World War I, cinematographic production was controlled by political and health authorities of the imperial regime, who understood cinema as an efficient mean of transmitting messages to the general public (Chapter. I.1.2). These messages were disseminated in fiction films introducing medical topics like the care of soldiers with war neurosis, such as *Dem Licht entgegen* (*Towards the light*, Georg Jacoby, 1917) or depicting the role of the physician on the front line, such as *Das Tagebuch des Dr. Hart* (*Diary of Dr. Hart*, Paul Leni, 1917), as well as films promoted by medical societies to increase awareness in the population of emergent public health issues, such as venereal diseases, *Es werde Licht!* (*Let there be light!*, Richard Oswald, 1917). In this section, it is worth highlighting the scientific film produced in 1915 by the neurologist Max Nonne for the dissemination of his therapeutic method for war neuroses, exclusively targeted at the German military physicians.
2. Following the German capitulation in 1918, artists (including filmmakers) denounced the understanding between Medicine and authority figures (army,

political authorities) during the war, which was still present in the new Republican society. Films that aimed at denouncing the situation used expressionist resources (constant or punctual) to show this relationship in a metaphorical way, for example in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*The cabinet of Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919, Chapter I.2.1.) and *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1922, Chapter I.3.1). These films highlighted the risks derived from a non-ethical application of Medicine (alluding to the army doctors during the Great War) and represented these risks using figures from medical movements from the 19th century, which belong to the collective imaginary of Germans, such as animal magnetism in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Chapter I.2.2.) and hypnotism in *Dr. Mabuse, der Spieler* (Chapter I.3.2).

3. The wish to cinematographically register the changes in the new society in all social strata, as shown in *Dr. Mabuse, der Spieler* reflected the tendency of filmmakers to represent specific aspects of the daily life and the changes in the relationships among individuals in Weimar Germany. Medicine at the time presented two strongly polarised views, a progressive and a conservative one, with clashing views of the management of socio-sanitary problems (Chapter II.1.1.). The films portraying medical topics in this period show this divergence of tendencies depending on the filmmakers' interests, while they also attempt to achieve a humanisation of the figure of the doctor. These topics, including the doctor-patient relationship, the ethical conflicts of the physician and the process of becoming ill, are represented in an explicit or allegorical way in the films of this period:

- In an explicit way: The frequency of mental illness in the new society (neurosis) and the representation of conservative solutions, like traditional

family models away from the city is shown in films like *Nerven* (*Nerves*, 1919) by Robert Reinert. (Chapter II.1.2.). The doctor-patient relationship is portrayed from a human perspective, in films in which medical ethics become an additional problem in the plot, as shown in *Opium* (by Robert Reinert, 1919) and *Der Gang in die Nacht* (*The Dark Road*, by Friedrich Wilhelm Murnau, 1921) (Chapter II.1.3.).

- Allegorically: The crisis of the male identity and the changes in gender roles in the context of the physical mutilation of men during the war, as a reference to wounded soldiers, is shown for example in *Orlacs Hände* (*The hands of Orlac*, Robert Wiene, 1924).
4. In this context, the doctor-patient relationship was depicted in films produced by health institutions, mixing documentary aspects with fiction. The role of the doctor in the new society is legitimised and his healthcare activities are portrayed realistically. These films are endorsed by prestigious professionals, who play themselves and interact with fiction characters.
- For example, in the film *Vom Reiche der sechs Punkte* (*The Realm of the six dots*, Hugo Rütters, 1927), produced by the Rhineland Blind Welfare Society (Chapter II.1.5.), the ophthalmologist Robert Wirtz and the personnel working at the Phillip and Anna Schoeller Institute are realistically portrayed.
 - Similarly, in the film *Anders als die Andern* (*Different from the others*, by Richard Oswald, 1919), produced by the Institute for the Science of Sexuality (Institut für Sexualwissenschaft) (Chapter II.2.2.) the sexologist Magnus Hirschfeld acts as a main character, while the exposition of his theories plays a central role in the plot.

5. Homosexuality played a leading role in the plot of several films that received great popular and critical acclaim. In these films, *Michael*, by Carl Theodor Dreyer (1924) and *Mädchen in Uniform*, (*Girls in uniform*) by Leontine Sagan (1931), the filmmakers went beyond a merely scientific point of view to address the issue. In other films, the study of homosexuality is integrated in the study of different types of sexuality and the relationship between genders in the framework of a social reform: *Geschlecht in Fesseln* (*Sex in chains*) by Wilhelm Dieterle (1928) (Chapter II.2.3.).
6. The study of the relationship between genders turned the German Woman into object of study in several films with relevant presence of medical topics:
 - Films in which women's health became a public health issue, highlighting topics such as abortion, self-care and eugenics. These topics were usually presented in a realistic way (for example in the *Kulturfilme* from Ufa) and were frequently endorsed by prominent physicians at the time. (Chapter II.2.4.).
 - Films in which the New German Woman and the figure of the doctor were represented in an allegorical way: *Metropolis* by Fritz Lang (1927) and the two versions of *Alraune* (*Mandrake*). (Chapter II.2.5.). The doctor becomes thus the creator of artificial women, as a mean of representing the changes in the relationship models between men and women that took place during this period.
7. The psychological profiling of cinema characters during the Weimar Republic is based on the premises of psychoanalysis. Psychoanalysis was thus present in two types of films:

- Films in which the filmmakers provide a psychological profile of their characters according to the psychoanalytical theories, with especial focus on the exploration of the unconscious: *Von morgens bis mitternachts* (*From morn to midnight*), by Karlheinz Martin (1920) and *Phantom* (1922) by Friedrich Wilhelm Murnau. (Chapter III.1.3.).
 - Films in which the exploration of the unconscious has a therapeutic intention, even in the absence of explicit mentions to psychoanalysis: *Schatten* (*Warning Shadows*) by Arthur Robison (1923). (Chapter III.1.4.).
8. In *Geheimnisse einer Seele*, (*Secrets of a soul*) by Georg Wilhelm Pabst (1926) the accurate cinematographic representation of psychodynamic therapy was endorsed by the Berlin Psychoanalytic Institute, through the scientific supervision of the film by the psychoanalysts Karl Abraham y Hans Sachs. The Institute decided to support the film as an opportunity to legitimise psychoanalysis before society (Chapter III.1.5.)
9. The last films highlighting the psychological profile of their characters study the relationship between crime and madness on the basis of the different medicolegal theories prevailing in the period (Chapter III.2.1.). These films were directed by Fritz Lang and focus on two different aspects:
- The figure of the criminal and the study of crime as an innate or acquired condition, as well as the attitudes required by the society to control it: *M* (1931). (Chapter III.2.2.)
 - The conflict between Medicine and Law when facing the issue of crime, as well as the analysis of evil as the origin of criminality: *Das Testament des Dr. Mabuse* (*The Last will of Dr. Mabuse*, 1933). (Chapter III.2.3.).

Conclusions

Based on the results reported in the previous three sections, the conclusions of this thesis would be the following:

1. During the Weimar Republic, a close relationship existed between Medicine and cinema, represented in numerous examples.
2. Filmmakers portrayed the image of the physician in three ways: 1) based on their personal experience as patients, 2) in order to present the novel healthcare models developed during the Republican period, and 3) using medical experience to reinforce their views on the facts analysed in their films.
3. Medicine turned to cinema because of its wide social reach with four main objectives: to disseminate relevant medical messages among the general public, to provide legitimacy to the activity of doctors as opposed to the negative image projected by some films, to promote clinical activities developed in medical institutions and to cooperate with filmmakers in the development of films with high social interest, funded by the main German film studios like Ufa.

Bibliography

- Kracauer, S., (1947), *De Caligari a Hitler*. Paidós, 2008, Barcelona.
- Eisner, L., (1974), *La pantalla demoníaca*. Cátedra, 2ª ed., 1996, Madrid.
- Kaes, A., (2009), *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press, 1ª ed., 2009, Nueva Jersey.
- Sánchez-Biosca, V., (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán. 1918-1933*. Verdoux, 1ª ed. 1990, Madrid.

